Universitatea „Dunărea de Jos” din Galaţi
Facultatea de Istorie, Filosofie şi Teologie

Lucrare de licenţă
Istoria sculpturii greceşti în secolele VI-IV î.Hr.

Profesorul coordonator:
Prof. univ. dr. Silviu Lupaşcu

Autor:
Alin-Răzvan Podaşcă

Galaţi - 2018

Cuprins

1. Sculptura de sine stătătoare în Arhaismul timpuriu (circa 660-580 î.Hr.) 6
2. Sculptura de sine stătătoare în Arhaismul matur (circa 580-535 î.Hr.) 16
3. Sculptura de sine stătătoare în Arhaismul târziu (circa 540-480 î.Hr.) 36
4. Sculptura arhitecturală în Arhaism 48
5. Trezoreriile din perioada Arhaismului 61
6. Decoraţia funerară în Arhaism 67
7. Sculpturi cu conţinut religios în Arhaism 75
8. Sculpturi cu animale şi monştri în Arhaism 77
9. Perioada clasică timpurie (circa 500-450 î.Hr.) 79
   9.1. Introducere şi sculpturi importante 79
   9.2. Contribuţia diferitelor cetăţi 86
   9.3. Sculptură arhitecturală 94
   9.4. Alte creaţii sculpturale 97
10. Perioada clasicismului matur (circa 450-400 î.Hr.) 99
   10.1. Sculptori cunoscuţi 99
   10.2. Sculptură arhitecturală 122
   10.3. Alte creaţii sculpturale 125
11. Clasicismul târziu (circa 400-323 î.Hr.) 130
   11.1. Sculptori cunoscuţi 130
   11.2. Sculptură arhitecturală 147
   11.3. Alte creaţii sculpturale 151

Introducere

Lucrarea se doreşte o trecere sintetică în revistă a creaţiilor sculpturale de sine stătătoare, în relief, mortuare sau votive, indiferent de subiect şi care provin din Grecia, inclusiv coloniile din Ionia şi cele din sudul Italiei. Am indicat în notele de subsol, atunci când s-a făcut trimitere la reprezentarea unei sculpturi, în următoarea ordine şi între paranteze: locul unde a fost găsită (*e.g.* Athena, Sparta); anul sau anii aproximativi între care se presupune că a fost realizată (*e.g.* 540-530); dimensiunile statuii (*e.g.* lungime 1,53, înălţime 1,92 m). În ceea ce priveşte locul găsirii, atunci când am vrut să-l particularizez am trecut două nume: *e.g.* „Akropola din Athena", „Volomandra, din Attica". Nu mai are rost să mai spun că, pentru a evita repetiţiile inestetice şi din dorinţa de economisire a spaţului tipografic, nu am mai menţionat „aproximativ" sau „circa" în cazul anului. Aceste repetări ar fi urâţit textul mai ales atunci când ele erau făcute în notele de subsol. De asemenea, anul trecut între paranteze este anul în care originalul a fost făcut, iar nu copia, cele mai multe dintre lucrările Clasicismului neparvenindu-ne decât în reproduceri romane ulterioare. Interesul pentru acestea din urmă nu poate predomina în faţa interesului pentru cunoaşterea evoluţiei sculpturii elene, ca să nu mai spunem că ar fi irelevantă darea anului unei copii, ţinând seama că *Herakles Farnese* are peste 80 de copii, iar *Aphrodita din Cnidos* peste 50, chiar dacă una este considerată, de obicei, drept cea mai de calitate. De altfel, nu suntem singurii care redau anul originalului, şi nu a copiei, majoritatea cercetătorilor procedând identic.

Putem trimite la o anumită imagine găsită într-o carte şi să nu prelăm totuşi anul propus de autorul cărţii, între paranteze fiind trecută părerea noastră asupra nu numai a anului, dar şi a celorlalte date, chiar dacă de multe ori celelalte elemente, exceptând anul, chiar vor coincide cu ceea ce spune autorul cărţii. În ceea ce priveşte înălţimea, dacă nu menţionăm nimic, înseamnă că, dacă este cazul, ne referim numai la înălţimea fragmentului ce ne-a mai rămas, urmând să spunem expres atunci când înălţimea pe care o redăm se referă la sculptura întreagă, chiar dacă nouă nu ni s-au mai păstrat decât bucăţi din ea. În final, după încă o virgulă, am trecut muzeul la care se poate găsi respectiva piesă şi, acolo unde am ştiut, numărul de înregistrare în respectiva instituţie. Am trecut acest element prin punerea iniţialei „M." şi a unei abrevieri a numelui întreg a muzeului: *e.g.* M. Athena, pentru Muzeul Arheologic din Athena. Dar asta doar la instituţiile care au în interiorul numelui cuvântul „muzeu", care, deşi predomină, nu sunt toate, precum Gliptoteca Ny Carlsberg, care a fost abreviată „Copenhaga".

Muzee

Copenhaga = Gliptoteca Ny Carlsberg; Copenhaga

M. Agora = Muzeul Arheologic Agora

M. Akropole = Muzeul Akropole

M. Athena = Muzeul Naţional Arheologic al Athenei

M. Basel = Muzeul de Artă Antică din Basel şi Colecţia Ludwig

M. Berlin = Vechiul Muzeu şi Colecţia de Antichităţi din Berlin, ambele parte a Muzeelor de Stat din Berlin

M. Bologna = Muzeul Arheologic Civic din Bologna

M. Boston = Muzeul de Arte Frumoase din Boston

M. Britanic = Muzeul Britanic

M. Cambridge = Muzeul de Arheologie Clasică; Cambridge

M. Capitoline = Muzeele Capitoline

M. Chalcis = Muzeul de Arheologie din Chalcis

M. Chios = Muzeul Arheologic din Chios

M. Corfu = Muzeul Arheologic din Corfu

M. Delos = Muzeul Arheologic din Delos

M. Delphi = Muzeul Arheologic din Delphi

M. Eleusis = Muzeul Arheologic din Eleusis

M. Getty = Muzeul J. Paul Getty

M. Heraklion = Muzeul Arheologic din Heraklion

M. Istanbul = Muzeele de Arheologie din Istanbul

M. Kerameikos = Muzeul de Arheologie Kerameikos

M. Kos = Muzeul Arheologic din Kos

M. Louvre = Muzeul Louvre

M. Lyon = Muzeul de Arte Frumoase din Lyon

M. Neapole = Muzeul de Arheologie Naţional al Neapolelui

M. New York = Muzeul Metropolitan de Artă

M. Olympia = Muzeul Arheologic al Olympiei

M. Ostia = Muzeul Ostiense

M. Paestum =Muzeul Arheologic Naţional din Paestum

M. Palermo = Muzeul Regional de Arheologie „Antonio Salinas”

M. Paros = Muzeul Arheologic din Paros

M. Pella = Muzeul Arheologic din Pella

M. Pireu = Muzeul Arheologic din Pireu

M. Pythagoreio = Muzeul Arheologic din Pythagoreio

M. Rhodos = Muzeul de Arheologie din Rhodos

M. Roma = Muzeul Naţional din Roma

M. Samos = Muzeul Arheologic din Vathy; Samos

M. Sparta = Muzeul Arheologic din Sparta

M. Thasos = Muzeul Arheologic din Thasos

M. Theba = Muzeul Arheologic din Theba

M. Torlonia = Muzeul Torlonia

M. Toronto = Muzeul Roial din Ontario

M. Vatican = Muzeele din Vatican

M. Viena = Muzeul de Istoria Artei

Munich = Gliptoteca; Munich

1. Sculptura de sine stătătoare în Arhaismul timpuriu (circa 660-580 î.Hr.[1])

Deşi este clar că de-a lungul secolelor multe piese sculpturale greceşti s-au pierdut, din Perioada Arhaică au rămas destul de multe exemplare pentru a trasa o linie evolutivă. Înafară de ceea ce a rămas din creeaţile originale, romanii făceau copii după lucrările greceşti, pe care le admirau. Informaţii ne oferă şi scriitori antici, precum Pliniu cel Bătrân (23-79 d.Hr.), în a sa *Naturalis Historia*, sau Pausanias (143-176 d.Hr.), în a sa *Periegesis Hellados*. Inscripţiile de asemenea ne ajută la perfecţionarea imaginii pe care o avem despre arta elenă, ele constând mai ales din inventarii ale templelor, dedicaţii şi semnături pe soclurile statuilor sau pe reliefuri. Inscripţiile identifică fie numele sculptorului, fie al dedicatorului, fie al celui ce este reprezentat în creaţie, ori se poate ca mai multe din aceste elemente să fie prezente. Inscripţia „vorbeşte" la persoana I, precum „Eu am fost construit de X" (X fiind sculptorul), „Eu am fost dedicat de X" (X fiind dedicatorul), „Eu sunt X" (X fiind persoana decedată pe care statuia o reprezintă). Se foloseşte persoana I pentru că statuia „vorbea" cu cel care se oprea să citească ce este scris pe ea.

Înainte de Renaştere, grecii sunt singurii care s-au interesat de istoria artei, de consemnarea trăsăturilor fiecărui artist în parte. Încă din secolul VII elenii încep să-şi semneze lucrările, iar mai mulţi au scris lucrări despre propria creaţie şi concepţie asupra artei: Theodoros, care împreună cu Rhoikos a ridicat templul Herei din Samos în a doua jumătate a secolului VI, a redactat o carte asupra acestui templu; în 450 Agatarchos, care a pictat scenariul pentru piesele lui Eschil, a scris o carte despre perspectivă; Polykleitos a redactat *Canonul*, o carte despre proporţia în artă. Bazându-se pe inscripţiile de pe lucrări, care-l identificau pe autor, oameni de ştiinţă precum Aristotel au compus istorii ale artei, ale căror concluzii ne-au parvenit prin intermediul unor cercetători târzii precum Pliniu cel Bătrân. Alţi autori nu fac într-o lucrare un demers conştient de a prezenta ordonat istoria artei, ci ne oferă informaţii despre aceasta prin lucrări de tip *periegesis*, precum face Pausanias. De asemenea, atunci când analizăm aceste lucrări trebuie să ţinem minte că ele în mod original erau pictate în culori ţipătoare.

Subiectele pe care elenii le alegeau pentru arta lor sunt două: fie aspecte mitologice, fapte ale zeilor sau eroilor; fie viaţa muritorilor, cu competiţii atletice, cu scene de război, scene familiale etc. Scene istorice, care sunt aşa de importante în arta egipteană, asiriană, iar mai apoi romană, sunt rareori reprezentate în arta greacă. Ele erau mai degrabă sugerate tot prin confruntări mitice, precum cea din zei şi giganţi, dintre greci şi amazoane ori dintre lapiţi şi centauri. Ridicarea de portrete personalităţilor, fie comandate de privaţi sau de stat, începe pare-se în secolul V.

[1] În conformitate şi cu titlul acestei lucrări, ne vom ocupa în continuare doar de intervalul 600-580, începutul secolului VI fiind marcat, mai ales, de apariţia, sau cel puţin descoperirea de către noi, a primilor *kouroi*.

Cel puţin până în perioada elenistică, protretele erau aşezate în locuri publice mai degrabă decât în cele private[1].

Grecii foloseau următoarele materiale pentru statuile lor: calcar, marmură, bronz, fildeş combinat cu aur, lemn, teracotă şi uneori fier[2]. Dar în cantităţi mari doar creaţiile din calcar şi marmură s-au prezervat. În climatul umed al Greciei, lemnul s-a dezintegrat; statuile din fildeş şi aur, precum şi cele din bronz, au fost distruse în vederea valorii metalelor din care erau compuse; fierul a ruginit. Stilistic creaţiile din diferite materiale prezintă o uniformitate în evoluţie, deşi tehnicile de lucru erau diferite, iar asta influenţa într-o oarecare măsură şi stilul. Lucrările din teracotă şi sculptura în relief erau prezente în nurmăr mare în: Cypru, Sicilia, sudul Italiei şi Etruria. În aceste regiuni marmura nu era abundentă. În Grecia continentală şi Asia Mică, unde chiar dacă marmura era din abundenţă, se lucra şi în teracotă pentru ornamentarea templelor şi uneori pentru statuile cultice sau votive[3].

Teracota se aşeza peste un nucleu de argilă, iar apoi era încinsă, pentru a rămâne stabilă în forma dată. Pentru ca în timpul încingerii argila-nucleu să nu se distorsioneze sau să nu se micşoreze, argila era amestecată cu nisip şi cu bucăţele de argilă încinse. În Elenism şi în Republica/Imperiul roman se va folosi, în loc de tehnica aşezării teracotei peste un nucleu de argilă, aceea a creării de mulaje, observându-se deci o evoluţie similară cu cea a lucrării în bronz. Teracota se folosea şi pentru sculptarea statuilor criselefantine, aşa precum au arătat descoperirea atelierului lui Pheidias de la Olympus, în 1955-1956. Pelerina de aur a lui Zeus, de exemplu, a fost confecţionată prin acoperirea unui nucleu din teracotă cu aur, iar pe aur se incrusta şi sticlă[4].

Statuile de mărime naturală sau mai mari decât aceasta au început să fie o trăsătură a artei elene abia de la jumătatea secolului VII, înainte de aceasta chiar şi statuile cultice erau de dimensiuni mici şi cele mai multe din lemn. Contactul cu Egiptul a favorizat, dacă nu chiar determinat, introducerea statuilor de mărime naturală în Elada, a celor numite *kouroi* şi *korai*. Primele, a căror denumire înseamnă „băiat" sau „tânăr", reprezintă tineri nuzi, aceste creaţii existând probabil din circa 650 î.Hr.[5] până în primii ani ai secolului V. Nu se poate cunoaşte cu exactitate momentul în care a fost introdus acest tip de statuie[6]. În ultimele momente ale existenţei, statuile

---

[1] Gisela Richter, *A Handbook of Greek Art*, London/New York, 1959, p. 54.

[2] Pliniu cel Bătrân, XXXIV, 140-141.

[3] Gisela Richter, *op. cit.*, pp. 54 şi 55.

[4] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 55.

[5] James Allan Evans, *Arts and Humanities Through The Eras: Ancient Greece and Rome (1200 B.C.E. - 476 C.E.)*, Farmington Hills, 2005, p. 404.

[6] John Boardman, *Greek Sculpture. The Archaic Period. A Handbook*, New York/Toronto, 1978, p. 22.

kouroi sunt înlocuite de statuile reprezentând bărbaţi nuzi, realizaţi realist, pe care le asociem atât de puternic cu cultura clasică greacă. Elenii au putut să ia contact mai puternic cu arta egipteană odată ce asirienii au fost alungaţi din Egipt, iar Asiria cucerită în 672. Faraonii dinastiei a XXVI-a au încurajat contacte comerciale mai strânse cu grecii, faraonul Psammethicos (circa 660-609 î.Hr.) permiţându-le ionienilor şi carienilor să se aşeze pe oricare din gurile de vărsare a Nilului, creându-se astfel Naukratis. Înainte de aceste contacte, influenţa artei greceşti rezida în Orient, iar aici nu se foloseau statui de dimensiune naturală sau aproape naturală decât ca ornamente pentru creaţii arhitecturale, iar nu ca opere demne de aşezat pe un soclu şi de admirat în sine.

Înafară de aspectul mărimii, o altă influenţă pe care grecii au primit-o de la egipteni a fost materialul pe care-l foloseau pentru statui. Înainte se folosea calcar (*poros*) sau gresie, uşor de găsit, materiale cu care se putea lucra cu instrumente simple, pe care şi tâmplarii le foloseau. Acum însă grecii învaţă să folosească marmură, cristalină, iar nu granulară în compoziţie şi având nevoie de noi instrumente şi noi tehnici. Dar nici ea nu era mai greu de găsit decât calcarul sau gresia, existând varietăţi albe, gri sau albastre, pe continent sau pe insule. Egiptul dispunea doar de marmură colorată. La început se lua acest material din Ciclade. Varietatea din Naxos are o textură mai granulară şi străluceşte, cea din Paros este apropiată de zahăr în textură şi translucidă. Marmura ce se obţinea din muntele Pentelus, regiunea Athenei, are o structură mai opacă şi o tentă ruginie, iar cel ce se obţinea din muntele învecinat Hymettus are o tentă albastră. Dar cei din Antichitate oricum nu puneau accent pe textura sau pe nuanţa marmurii, căci aceasta era pictată, odată ce forma statuii era dată[1].

În Egipt marmura era lucrată prin lovire şi frecare, ei beneficiind doar de instrumente din cupru, care erau foarte ineficiente împotriva marmurii. Dar grecii dispuneau deja de fier, ceea ce le oferea rapiditate atunci când lucrau cu acest material. Prin lovirea cu vârfuri din fier, de la un unghi drept sau dintr-un unghi obtuz, se puteau desprinde bucăţi mari din blocul de marmură. Se lucra apoi cu o daltă cu lamă plată, importantă mai ales la obţinerea detaliilor. Apoi se freca, prin folosirea unui emeri, obţinut din Naxos şi care se folosea fie în forma unui praf, fie în forma unui răzuitor, acesta din urmă semănând cu un cârnăcior drept, sau cu acele perii cilindrice, relativ subţiri şi lungi, pe care le folosesc zugravii. Perforatoarele erau şi ele folosite pentru detalii,dar şi pentru a îndepărta bucăţi nedorite din blocul de granit. Acest ultim proces era realizat prin facerea unui contur din mai multe găurele, după care se presa asupra conţinutului formei date de contur, până conţinutul era scos. Aşa se obţinea, de exemplu, spaţiul liber dintre trunchiul unui

[1] John Boardman, *op. cit.*, 1978, p. 19.

kouros şi braţul său[1]. Toate uneltele pe care le-am enumerat, exceptând penele, erau manipulate cu ajutorul ciocanului[2]. Fierăstraiele erau cunoscute de greci încă din Perioada Arhaică. În secolul V va fi introdus şi un perforator ce era acţionat printr-un fel de „arc". Mânerul perforatorului era astfel făcut încât coada „arcului" să poată fi înfăşurată în jurul lui, semănând cu suporturile de leucoplast din zilele noastre. Coada se înfăşura bine în jurul mânerului, iar la unul din capetele „arcului" exista un mâner, care atunci când se trăgea desfăşura coada, provocând rotirea perforatorului şi astfel realizarea acţiunii de perforare. La fiecare statuie trebuia să se sculpteze, de abia romanii invetând tehnica prin care, dintr-un mulaj, se puteau scoate nenumărate lucrări identice[3].

Penele, unelte triunghiulare folosite pentru a separa două obiecte sau o porţiune dintr-un obiect de restul acestuia, constau dintr-un lemn ţinut în apă şi astfel umflat. Ele erau folosite pentru a scoate blocurile de marmură în care urma să lucreze artistul din locul în care erau resurse de marmură, iar acesta îşi tăia forma aproximativă a statuii chiar pe şantier. Multe statui care au fost tăiate în această formă aproximată, dar care, din cine ştie ce motive, nu au fost terminate, au rămas pe Muntele Pelikon şi Naxos până în timpurile moderne. Capul şi mâinile statuii erau de multe ori făcute separat, iar apoi ataşate la trup prin cuie metalice sau prin cepuri în chiar piesele din marmură. Bucăţi mai mici puteau fi ataşate prin ciment[4]. Statuile erau, în întregime sau doar în parte, pictate, iar deşi culoarea nouă nu ni s-a păstrat, s-au păstrat urme ale acesteia, care confirmă fără îndoială această practică aşa de neobişnuită pentru europenii moderni. Elenii adăugau diferite accesorii, din alte materiale decât cel din care era făcut statuia: ochii erau uneori din pietre colorate, sticlă colorată sau fildeş; şuviţe din metal, diademe, coroane, cercei, coliere; lănci, săbii, hăţuri sau căpestre. Nouă nu ne-au rămas de multe ori decât găurile în care aceste ornamente erau aşezate.[5]

Poziţia *kouroi*-ilor era familiară în Grecia încă înainte de contactul cu egiptenii, iar aceştia din urmă, când făceau statui similare, lăsau piciorul tras înapoi într-o poziţie oarecum verticală, artificială, lucru care a fost evitat de eleni. Mulţi dintre *kouroi* sau *korai* erau creaţi drept monumente funerare, înlocuind vasele gigant din Era geometrică în această funcţie[6]. Este de imaginat

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 19.

[2] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 54.

[3] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 54.

[4] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 54.

[5] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 54.

[6] Fred S. Kleiner, *Gardner's Art through the Ages: A Global History*, 13th edition, Boston, 2009, p. 102, fig. 5.2.

că poziţia verticală şi rigidă să fi fost determinată şi de dorinţa de a exprima lipsa de trecere a timpului, trecere ce a provocat moartea pentru cel a cărui amintire statuia este menită a o păstra. Sculpturile din ţara Nilului purtau cel puţin o pânză prinsă în jurul şalelor, pe când cele greceşti reprezentând bărbaţi sunt dezbrăcaţi. Dar odată cu formarea contactului cu Egiptul atât *kouroi*-i, cât şi *korai*-i stau cu pumnul strâns, iar nu cu degetele rigide, drepte. Egiptenii făceau scheme pe blocurile de marmură şlefuite, conform unui grătar ai căror unităţi ajutau la determinarea locului şi a mărimii potrivite pentru fiecare parte a corpului. Existau în total 21 de unităţi de la nivelul ochilor până la tălpile picioarelor. S-a emis părerea că şi *kouros*-ul din Muzeul Metropolitan din New York, datând în intervalul 600-590 î.Hr., ar putea să fie realizat conform acestei tehnici egiptene[1]. Înafară de asta, Diodoros Siculus[2] aminteşte de doi sculptori, Telekles şi Theodoros, făcând jumătăţi de statui separat, conform acestui sistem: 21 de unităţi de la tălpile picioarelor până la ochi şi un sfert de cot de la ochi până la coroană/alt articol de purtat pe cap. Acesta din urmă reprezenta un element al sculpturii egiptene, care probabil la sculpturile elene era înlocuit de păr. Dar înafară de excepţiile enumerate, sculptura greacă nu a urmat tehnica încorsetară a egiptenilor. O altă diferenţă faţă de arta egipteană este lipsa de individualitate a feţei, care se poate observa la mulţi *kouroi*[3], deşi feţele *korai*-elor prezintă mai multă plasticitate.

Aproximativ 200 de statui *kouroi* au supravieţuit până în timpurile noastre, deşi cele mai multe dintre ele sunt deteriotate puternic şi unele sunt păstrate doar în fragmente. De la Delos avem un exemplar datând în intervalul 625-600[4] şi un altul, datând din 580, la care este reprezentat părul pubian, cele două testicule, precum şi penisul, care era făcut dintr-un alt material şi care acum s-a pierdut[5]. Deşi fragmentul care ni s-a mai păstrat de la acesta din urmă are doar 0,85 metri înălţime, el avea complet 2,80 metri. Un alt *kouros*, din Thera şi datând în intervalul 625-600, are, ca şi cel de la Delos, din 580, mărimea peste cea naturală, de 2,50 metri, deşi fragmentul care ne-a parvenit nu are decât 1,03 metri[6].

Kouros*-ul de la Muzeul Metropolitan de Artă din New York**, creat undeva în intervalul 600-590[7], este unul dintre cele mai cunoscute şi tipice astfel de statui. Acesta, împreună cu ***Ca-

---

[1] John Boardman,*op. cit.*, p. 20.

[2] I, 98.

[3] James Allan Evans, *op. cit.*, p. 404.

[4] John Boardman, *op. cit.*, p. 50, fig. 58 (înălţime 0,69 m, M. Delos A 334).

[5] John Boardman, *op. cit.*, p. 50, fig. 59 (înălţime 0,85 m., iar complet, 2,80 m; M. Delos A 333).

[6] John Boardman, *op. cit.*, p. 51, fig. 61 (M. Thera).

[7] John Boardman, *op. cit.*, p. 53, fig. 63 (înălţime 1,84 m, M. New York 32.11.1).

pul Dypilon, datând din 590[1], reprezintă primele exemplare ateniene pe care le avem de *kouroi*. Alături de cap ni s-a mai păstrat şi o mână din Dypilon, fragmente care se potrivesc. Acest din urmă *kouros* era mult superior *kouros*-ului din New York, iar pe când primul a fost aşezat probabil în cimitirul Dypilon din Athena, cel din New York provine din spaţiul rural limitrof Athenei, având funcţie funerară. Capul Dypilon aparţinea unui corp de peste 3 metri înălţime. Cel din New York este complet nud, exceptând o bandă cu care şi-a prins părul şi un colier, la gât. Băiatul reprezentat se uită rigid în faţă, iar la acest exemplar asemănarea cu arta egipteană este izbitoare. Proporţiile sunt similare, mâinile stau pe lângă corp, uşor îndoite, iar piciorul stâng este aşezat în faţa celui drept. Partea inferioră a mâinii, de la pumn şi urcând încă oleacă, a rămas prins de trunchi cu o bucată de material pe care sculptorul nu a dorit să o elimine, pentru a da mai multă rezistenţă creaţiei sale, caracteristică specifică tuturor *kouroi*-lor făcuţi din marmură. Mâinile puteau sta în formă de pumn, precum este cazul *Kouros-ului de la New York*, sau palmă, în ambele cazuri, cu mici excepţii, lipite de corp.

În mod normal păşim cu stângul, iar punerea acestuia în faţă le permitea sculptorilor greci şi să echilibreze mai bine greutatea considerabilă a marmurei. Înafară de acestea, poziţia de profil predilectă a grecilor era dreapta şi doreau ca piciorul cel mai depărtat să fie pus în faţă[2]. Degetele de la picioare, lungi, descriu o curbă relativ uniform, în contradicţie cu modul în care arată degetele de la membrele inferioare şi modul cum se dispun ele atunci când talpa este aşezată pe sol. Genunchii sunt redaţi artificial, urmând o formă simetrică şi deci nenaturală, precum era practica şi în Egipt[3]. Umerii sunt largi, talia subţire, iar tot subţire este şi trunchiul, în general. Spatele prezintă, în zona superioară, o protuberanţă nenatural de mare[4]. Părul cade până pe sub gât, în cosiţe drepte formate din „mărgele".

Exceptând primii *kouroi* făcuţi, mâinile celorlalţi vor fi goale pe dinăuntru. Faţa, ca întreg corpul, pare alcătuită din figuri geometrice, predominând suprafeţe plane şi uniforme. Detalii anatomice sunt indicate prin şănţuleţe. În zona abdomenului trei sau mai multe diviziuni sunt redate, deşi în realitate nu sunt decât două. Curba în exterior pe care o formează corpul în zona în care picioarele se termină şi începe trunchiul este puţin redată, mai mică decât este în realitate[5]. Talpa ambelor picioare este aşezată toată pe sol. La *kouros*-ul de la Muzeul Metropolitan din New York toate detaliile sunt făcute ca independente de restul. Din punct de vedere tehnic, este o

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 56, fig. 62 (înălţime 0,44 m, M. Athena 3372).

[2] John Boardman, *op. cit.*, p. 22.

[3] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 59.

[4] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 59.

[5] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 59.

adevărată realizare faptul că autorul a reuşit să facă 2000 de kilograme de marmură să fie sprijinit doar pe picioarele subţiri ale *kouros*-ului. Egiptenii se foloseau de proptele pentru a se asigura că statuile lor nu vor cădea. Am mai spus că majoritatea *kouroi*-ilor sunt dezbrăcaţi, dar mulţi poartă un ornament similar unei curele, prin care îşi prindeau părul, iar exemple vechi din insule poartă o centură. Un autor[1] este de părere că Kleobis şi Biton ar fi încălţaţi, căci degetele de la picioare nu sunt reprezentate. Din cauza acestei lipse de veşminte nici nu putem spune că vreun *kouros* ar reprezenta şi o profesie anume, precum cea de războinic. În ceea ce priveşte părul, deşi cei mai mulţi îl au dat pe spate, coborând mai jos de gât şi având şi câteva cosiţe date peste umeri, capul Dypilon îşi are cosiţele strânse la ceafă.

Kouroi-i nu sunt statui de cult şi nu reprezintă divinităţi, deşi există şi posibilitatea de a reprezenta divinităţi, atunci când sunt creaţi cu antebraţele ridicate, pentru a ţine în mâini diverse atribute: fulger, trident, harpă etc. Astfel a fost găsit un Apollo de la Pireu, creat undeva în intervalul 530-520 şi excavat în 1959[2]. Aceste statui se aşezau însă în temple, cele mai multe în temple ale lui Apollo, deşi există şi un *kouros* aşezat într-un templu al lui Poseidon, de la Sounion. Există şi câţiva care sunt aşezaţi în temple ale zeiţelor, precum cel al Athenei din oraşul eponim sau cel al Herei din Samos. *Kouroi*-i îndeplineau şi funcţia de memoriale, fiind aşezaţi în locul de îngropare al unei persoane dintr-o familie care avea starea materială necesară pentru a comanda aşa ceva. Nu se poate spune că ei reprezintă pe cel decedat, întrucât am mai remarcat lipsa de individualitate a chipului. Aceşti *kouroi* sunt de cele mai multe ori reprezentări de băieţi tineri, pentru asocierea tinereţii cu viaţa, această perioadă a vieţii nefiind marcată de semne ale îmbătrânirii, precum cearcăne, riduri şi altele. Înafară de asta, de multe ori tinereţea este asociată şi cu vigoarea trupească, deşi cei mai mulţi *kouroi* nu au o musculatură foarte impresionantă. Dar *kouroi*-i funerari admiteau o variaţie în vârstă, unii abia adolescenţi, iar niciunul netrecând de prima etapă a maturităţii.

Kouroi-i de la Sounion se particularizează şi prin gravurile de pe spate, care formează un model nereprezentând ceva anume. Am spus „particularizează" doar în raport cu *kouroi*-i proveniţi din alte regiuni ale Greciei şi Greciei mari, căci la Sounion aceste gravuri pe spate erau obişnuite. Aceste caracteristici sunt arătate de doi *kouroi* descoperiţi în templul lui Poseidon din această localitate, datând din intervalul 590-580 î.Hr.[3] În Boetia au fost descoperite două statui ce reprezintă o involuţie faţă de dezvoltările în redarea proporţiilor pe care arta din marile centre culturale o făcuse. O stelă datând din 580, Tanagra, de 1,47 metri, prezintă două femei din calcar

[1] John Boardman, *op. cit.*, pp. 24 şi 59.

[2] John Boardman, *op. cit.*, p.131, fig. 150 (înălţime 1,92 m, M. Athena).

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 54, fig. 64 (înălţime 3,05 m, M. Athena 2720), 65 (înălţime 1,65 m, M. Athena 3645).

aşezate una lângă alta şi ţinând fiecare câte o mână aruncată peste umărul celeilalte, mâinile fiind aşezate ridicol de sus: braţul coboară de deasupra capului femeilor, iar nu fiind lipit de umerii şi ceafa lor[1]. Greşeli în proporţii prezintă şi un *kouros* din Orchomenos (Boetia), 580-570[2]. O altă particularitate a acestui *kouros* este că capul îi este ca un ou, spre deosebire de ceea ce suntem obişnuiţi: forma capului ovală. Ni s-a păstrat şi un cap din Ptoon[3], care seamănă cu capul Dypilon[4]. Din Thasos, 580 î.Hr., avem un *kouros* neterminat care, prin păr, aminteşte de reprezentativul exemplar de la Muzeul Metropolitan, dar prin forma subţire aminteşte de *kouroi*-i mai timpurii, din insule[5].

În aproximativ 580 î.Hr. doi *kouroi* sunt creaţi la Delphi, reprezentând două personaje care apar în Herodot: **Kleobis şi Biton**[6]. Aceştia erau fii preotesei Herei de la Argos, care au tras carul mamei lor din oraş până în afara acestuia, unde se afla templul zeiţei. Pentru acest act de pietate, mama lor se roagă Herei să le ofere ceea ce se putea oferi mai bine unor muritori. Ca răspuns, zeiţa îi face pe cei doi să moară, căci decesul la momentul cel mai strălucitor al vieţii era darul suprem[7]. Probabil că este vorba despre un sculptor peloponesiac cel puţin, dacă nu chiar argivul Polymede[8]. Cele două statui ne prezintă doi tineri atletici, de 1,97 metri, cu pectorali puternici, cu zâmbetul arhaic şi cu ochi mari, ce se uită în gol, cu picioarele pe lângă corp. Poate că în trecut aceştia erau aşezaţi unul lângă altul, ca doi tauri care trag un car. Diferenţele dintre cei doi fraţi sunt triviale. Fruntea este lată şi puţin înaltă, pometii obrajilor proeminenţi şi bărbia lată, cârlionţi flanchează fruntea şi tâmplele. Părul coboară în cosiţe pe spate, iar trei sunt date peste fiecare umăr, fiind vizibile din faţă. Cosiţele au şi linii orizontale pe ele, ce le împart în mai multe pătrăţele. Creştetul capului nu este înalt, iar capul lat; muşchii braţelor şi picioarelor sunt bine înfăţişate, iar genunchii sunt realizaţi cu grijă. Trunchiul însă nu este realizat cu atâta măiestrie, doar muşchii pieptului fiind cu adevărat sculptaţi, iar linia mediană a trunchiului este prezentată doar printr-o linie incizată.

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 55, fig. 66 (M. Athena 56).

[2] John Boardman, *op. cit.*, p. 55, fig. 67 (fragmentul care ni s-a păstrat are înălţime de 1,27 m, iar statuia completă avea înălţime de 2 m; M. Athena 9).

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 56, fig. 68 (înălţime 0,33 m, 580, M. Athena).

[4] John Boardman, *op. cit.*, p. 24.

[5] John Boardman, *op. cit.*, p. 24; p 56, fig. 69 (înălţime 3,5 m, M. Thasos).

[6] John Boardman, *op. cit.*, pp. 57 şi 58, fig. 70 (M. Delphi 467 şi 1524).

[7] Herodot, I, 31.

[8] Ernst Kjellberg şi Gösta Säflund, *op. cit.*, p. 81.

Kouroi-i nu au întotdeauna dimensiunile normale ale unui om: astfel, a fost descoperit un *kouros* şi la Sounion, în estul Atticii, unde era un templu închinat lui Poseidon. Datează din 590-580 î.Hr., are trei metri înălţime, dar ca formă şi postură nu se diferenţiază prea mult de celelalte exemplare. Probabil că a fost făcut pentru a comemora oamenii ce şi-au pierdut apa pe un vas, în largul mării, căci această statuie, împreună cu altele de tipul ei, era cu faţa îndreptată înspre mare. Un *kouros* având de patru ori dimensiunea normală a fost descoperit la Delos[1]. Din el avem două fragmente, unul reprezentând trunchiul, celălalt şoldurile, existând o parte lipsă între acestea două, care nu se potrivesc perfect. Mai avem poate o mână, care a rămas, ca şi celelalte două fragmente, la Delos, şi degetele de la picioare, care au fost duse la Londra. Acest *kouros* colosal a fost dărâmat de căderea unui palmier din bronz dedicat de Nikias[2]. Şi în Samos au fost găsite *kouros* de trei ori mărimea naturală, păstraţi doar în fragmente[3].

Corelativ *kouroi*-lor există şi *korai*, statui de femei îmbrăcate. Serveau aceleaşi funcţii ca şi *kouroi*-i, deşi mai puţine sunt funerare: cele din Attica (Samos, Chios, Thera). În templele zeiţelor le găsim: la Delos şi Klaros, servind-o pe Artemis; la Samos, pe Hera; tot la Samos pe nimfe; la Athena şi la Milet, pe Athena; la Eleusis, pe Demetra[4]. Dezvoltarea lor a fost mai lentă, căci încă de pe vremea în care despre *kouroi* putem spune că au trecut în Epoca arhaică, *korai*-ele au rămas încă la stilul dedalic. Spre deosebire de corespondentul masculin, statuile reprezentând fete nu le arătau dezbrăcate, ci purtând o tunică (*chiton*) ce stătea drept pe lângă corp, fără falduri. Poziţia corpului este la fel de rigidă ca la corespondentul de sex opus. Avem un cap reprezentând-o pe Hera, din Olympia, 580 î.Hr., din calcar, de 0,52 metri, deci de două ori înălţimea naturală[5]. A fost descoperit cu urme de roşu închis pe bentiţă, iar pe păr au fost descoperite urme de galben roşcat. Urechea este în continuarea unei mase de calcar, ce indică că statuia era aşezată pe un tron cu spătarul înalt. Baza tronului pare a fi reprezentat un bărbat lângă lei, o influenţă orientală. Trăsăturile zeiţei sunt similare celor pe care *kouroi*-i din această perioadă şi mai vechi le prezentaseră. Posibil ca Hera, împreună cu o statuie a lui Zeus stând în picioare, să reprezinte un grup cultic pe care îl menţionează Pausanias[6].

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 51, fig. 60 (580-570; cele două fragmentele pe care le avem au înălţimea de 2,20 m, respectiv 1,20 m, iar statuia completă avea înălţime de 10 m, M. Delos).

[2] Plutarh, *Nikias*, 3.

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 23.

[4] John Boardman, *op. cit.*, p. 24.

[5] John Boardman, *op. cit.*, p. 60, fig. 73 (M. Olympia).

[6] V 17.1.

Un alt tip de statuie este cel ce ne înfăţişează fie *kouroi*, fie *korai*, şezând, în manieră egipteană, rigid, cu picioarele aliniate şi lipite aproape de scaun, cu ambele mâini aşezate în poală şi uneori strânse în pumni. Aceste figuri poartă un veşmânt ce coboară până aproape de laba piciorului, unde formează un arc, în manieră asiriană, dar de asemenea fără falduri, toată îmbrăcămintea şezând la fel rigid pe statuie precum la cele care stau în piciaore[1]. Altă poziţie în care statuile puteau fi reprezentate era cea în care făceau un pas relativ mare înainte. Înfăţişarea era similară aceleia în care *kouros*-ul/*kore*-a stătea în picioare, numai că acum personajul nu are un picior doar înaintat puţin faţă de celălalt, ci unul este adus destul de departe de celălalt, iar trunchiul se înclina înainte. Precum fusese cazul şi în reliefurile egiptene, acest tip de statuie era folosit mai ales în scene înfăţişând bătălii. Pentru redarea fugii sau zborului, elenii puneau statuile să aibă un genunchi pe sol sau aproape de sol, iar celălalt picior să fie îndoit. Mâinile erau fie ridicate în sus, fie în jos, fie, în cazul zborului, depărtate perpendicular de trup. În manieră egipteană, picioarele erau văzute din profil, pe când trunchiul era văzut din faţă, iar de obicei acesta era acoperit de un veşmânt[2].

După cum vedem, aceste tipuri de reprezentare a unor poziţii umane grecii le-au preluat din Orient, dar pe când artiştii acestuia nu făcuseră nimic de milenii pentru a-şi dezvolta reprezentările, elenii au făcut-o. Precum au făcut în toate artele, ei s-au menţinut în formele tradiţionale, moştenite, căci altfel nu ar mai fi fost poate acceptaţi de public, dar au inovat încontinuu, puţin câte puţin, ceea ce primeau de la înaintaşi, făcându-şi arta tot mai naturalistă, astfel fiind descrisă estetica europeană până atunci când impresionismul va pune la îndoială acest principiu necontestat de secole. Elenii nu au căutat niciodată, precum *copii teribili* ai Parisului sfârşitului de secol XIX, să fie cât mai originali cu putinţă, astfel că evoluţia artei lor este mult mai graduală şi mai interesant de urmărit.

Sculptorii nu erau la fel de apreciaţi precum arhitecţii sau poeţii, iar până la începutul secolului V o să observăm că statuile, fie de sine stătătoare, fie în relief, rămân, cu toate dezvoltările pe care noi încercăm să le scoatem în evidenţă, destul de uniform redate de-a lungul întregii Elade şi de la un artist la altul. Abia *Băiatul kritian* şi alte statuit contemporane şi similare cu el, precum *Băiatul blond*, vor reprezenta cu adevărat o ruptură de tradiţia *kouroi*-lor şi *korai*-elor. Meşteşugul sculptorului era perceput ca constând mai mult în urmarea unor reguli stabilite deja, în care se puteau face doar mici variaţiuni, decât în aducerea a ceva original. La fel este cazul şi cu pictorul de ceramică şi nu este irelevant că în greacă acelaşi cuvânt se foloseşte atât pentru

[1] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 56.

[2] Gisela Richter, *op. cit.*, pp. 56 şi 57.

scris, cât şi pentru desenat: *graphein*. Munca sculptorului sau a pictorului de ceramică era similară, deci, asamblării cuvintelor într-o propoziţie, proces în care reguli clare sunt urmate[1].

2. Sculptura de sine stătătoare în Arhaismul matur (circa 580-535 î.Hr.)

Grecii avansează în redarea cât mai realistă a corpului uman în fiecare deceniu, păstrând ceea ce au transmis înaintaşii şi adăugându-şi propriile inovaţii. În această perioadă apare „zâmbetul arhaic", în care buzele sunt trase înapoi la colţuri. Acesta nu trebuie luat numai ca o imperfecţiune tehnică, ci poate elenii au văzut în el şi o exprimare a serenităţii cu care asociau excelenţa (*arete*). „Zâmbetul arhaic" nu era prezent în creaţiile sculpturale din Egipt sau din Orientul apropiat. Din cele două funcţii ale *kouroi*-lor, cea funerară şi cea votivă, ne dăm seama că cei ce le comandau erau înstăriţi. Cu cât templul în care se aşezau creaţiile votive erau mai somptuoase, cu atât şi acestea din urmă trebuiau să fie astfel. În edificiile de cult fie statul, fie indivizi bogaţi puneau aceste statui. În multe oraşe greceşti acum domneau tiranii, iar aceştia au încurajat ostentativ şi artele, chemând şi sculptorii să-şi arate talententele. La Samos, din timpul conducerii tiranului Polykrates (538-522 î.Hr.) s-au descoperit, prin săpături arheologice, numeroase statui. La Athena, Peisistratos a condus din 560 până-n 527, cu întreruperi, iar cei doi fii ai săi vor conduce împreună Athena până-n 514, când unul este asasinat, celălalt rămas conducând singur până în 510. Aceasta este o perioadă de asemenea bogată în creaţii sculpturale, care sunt distruse multe dintre ele atunci când perşii pradă oraşul, în 480/479. Numeroase creaţii au fost găsite în cimitirul capitalei şi în cimitirele rurale, unde numeroşi oameni bogaţi erau îngropaţi. În Akropole au fost îngropate statuile distruse de persani, deşi un autor[2] atrăgea atenţia că nu trebuie să ne grăbim şi să le datăm pe toate acestea în epoca tiranilor, fiind posibil ca unele să fie mai vechi, îngropate acolo încă dinainte de prădarea oraşului de către persani.

Din cimitirele şi sanctuarele altor oraşe din Grecia descoperirile sunt de asemenea într-o cantitate însemnată: Olympia, Delos, Delphi, Ptoos (unde au fost găsite fragmentele a 120 de *kouroi*), Ephes, Dydima. După Athena, Delphi este locul cel mai bogat în descoperiri arheologice. După Primul război sacru, acest loc este internaţionalizat, sub Amphictionie, iar odată la cinci ani era sărbătorită aici Pithya, o sărbătoare religioasă. Diferitele *polis*-uri trimiteau daruri aici şi au construit trezorerii, pentru a le ţine în siguranţă. Există şi oraşe bogate şi importante din această perioadă, dar de la care nu ne-au parvenit multe statui: Corinth, Teba, Sikyon, Argos. De la mijlocul secolului VI încolo coloniile greceşti din est sunt oprimate de Lydia, iar persanii

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 170.

[2] John Boardman, *op. cit.*, p. 64.

avansează treptat înspre vest. Mulţi eleni din aceste locuri emigrează înspre vest, oprindu-se în Grecia de astăzi sau mergând în coloniile occidentale. Scultptorii care au emigrat astfel şi-au pus amprenta stilistică şi uneori au lăsat şi semnături pe creaţiile din locurile în care au trecut.

Pe măsură ce avansăm spre sfârşitul secolului, *kouroi*-i devin tot mai realist redaţi. Urechile nu mai sunt formate pur şi simplu din spirale artificiale, ci încep să semene mai mult cu modelul real. Muşchii şi tendoanele fuseseră redaţi la început prin şanţuri şi creste, dar acum sunt redate mai subtil. Se face acum o împărţire realistă între cutia toracică şi zona limitrofă buricului. Sculpturile nu mai privesc acum aşa de rigid în faţă, iar fiecare element se integrează mai bine în tot. Aceste dezvoltări vor permite artiştilor să prezinte, în reliefuri şi-n pictură, personaje interacţionând unele cu altele. Diferenţele dintre statui, în funcţie de vârsta personajului reprezentat, sunt ezitante, constând mai ales din diferenţa în articole de îmbrăcăminte (la femei) şi în poziţia corpului, lucru observabil pe stele. În personajele ce ornamentează piesele arhitecturale emoţia este reprezentată prin gestică mai degrabă decât prin mimică, care nu ne prezintă decât grimase vagi. „Zâmbetul arhaic" era folosit pentru a da viaţă chipului, deşi era nepotrivit atunci când era prezent în cimitire şi va fi abandonat atunci când artiştii vor descoperi alte tehnici de redare realistă a fizionomiei[1]. În această perioadă apar *kouroi* îmbrăcaţi, atunci când sunt făcuţi în cinstea unei persoane de vază, deşi nu este neapărat ca întotdeauna acesta să fie cazul[2].

Din 550 datează un ***kouros* de la Tenea**, la sud de Corinth[3]. Creatorul acestei statui a arătat o atenţie sporită anatomiei: umerii, pectoralii, muşchii din zona stomacului şi coapsele sunt bine realizate şi bine coordonate. Privirea este încă fixă, capul drept, mâinile atârnă tot pe lângă corp, piciorul stâng este tot aşezat în faţa celui drept, zâmbetul arhaic este încă prezent. Alte exemple de *kouroi* avansaţi sunt ***Cel de la Volomandra***[4] sau ***Cel de la Melos***[5], precum şi unul de la Rhodos. Avansarea acestor *kouroi* sunt în aceeaşi direcţie, spre o redare mai naturalistă şi mai nelineară a corpului uman.

Korai-ele din Arhaismul timpuriu aveau haine fără falduri, dar, cu cât avansăm în secolul VI, observăm la aceste statui o mai mare atenţie dată veşmintelor. În Ionia femeile din oraşele bogate purtau haine subţiri şi moi. Pânză şi bumbac sunt importate din Orient şi Egipt, iar sculp-

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, pp. 64 şi 66.

[2] John Boardman, *op. cit.*, p. 91, fig. 84 (capul Phoneas din Samos, 540, înălţime 1,79 m, M. Samos 68); *Purtătorul de viţel*: p. 108, fig. 112 (Akropola din Athena, 560; .înălţimea originală, atunci când era complet, de 1,65 m; M. Akropole 624).

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 115, fig. 121 (550, înălţime 1,35 m, M. Munich 168).

[4] John Boardman, *op. cit.*, p. 102, fig. 104 (Volomandra, din Attica, 570-560, înălţime 1,79 m, M. Athena 1906).

[5] John Boardman, *op. cit.*, p. 100, fig. 102 (Melos, 550, înălţime 2,14 m, M. Athena 1558).

torul învaţă să le reproducă. Materialul textil colorat cu purpuriu devine popular, dar şi scump. *Chiton*-ul (tunica) este purtat peste umeri şi peste partea superioară a braţului, iar varieri de purtare a acestuia puteau fi obţinute prin împăturirea lui şi prin folosirea unei curele. Şi *himation*-ul, mantia ce se purta peste *chiton*, cunoştea varieri în modul de aşezare. Artiştii încercau să redea aceste diverse moduri de a îmbrăca un veşmânt prin falduri, care puteau fi mai îngrămădite, subţiri şi mai înalte, pe de o parte, ori mai răsfirate, largi şi scunde, pe de altă parte. Datorită acestui joc cu faldurile, lumina şi umbra devin mai importante. Părul era colorat cu galben-ocru sau roşu; sprâncenele şi ochii erau realizaţi cu o culoare închisă, iar adeseori ochii erau dintr-un material mai preţios. Veşmintele erau colorate roşu, albastru sau verde; mantia avea marginea colorată diferit decât restul, iar trupul nu era colorat. În timpul tiranilor peisistratizi se vor aşeza sculptori ionieni la Athena, care vor aduce modul lor de a trata veşmintele *korai*-elor pe continent[1].

Inovaţia porneşte din est, la Chios, apărând apoi în Samos, în Ciclade, iar abia pe urmă va ajunge la Athena, culminând în statuile descoperite îngropate în Akropole. Artiştii nu or să se mai mulţumească, cu timpul, să redea îmbrăcămintea în două dimensiuni, dorind să-i ofere acum şi profunzime. De asemenea, veşmintele sunt acum folosite şi pentru a accentua părţi ale corpului, descoperite de lipirea îmbrăcămînţii de trup. Puţine *korai* au funcţie funerară, mai multe reprezintă divinităţi, iar cele mai multe simbolizează slujirea, de către cetăţeni, a zeului/zeiţei al cărui/cărei templu îl împodobesc. Puţine sunt mai mari decât mărimea naturală a unui om, iar mai multe decât acestea sunt jumătate din această mărime sau chiar mai mici. Primele *korai* aveau degetele de la picioare aliniate, dar cele mai târzii vor avea piciorul stâng pus în faţă, ca *kouroi*-i, iar cele din estul Greciei şi tot din această perioadă vor avea piciorul drept adus în faţă[2].

Cu o mână aceste femei îşi ţin veşmântul lipit de trup, element pe care sculptorii îl vor exploata pentru a reprezenta faldurile formate de rochii în acest gest, iar mai apoi pentru a reprezenta formele corpului de dedesubt. De multe ori ţin într-o mână o ofrandă, precum fructe, cocoşi sau iepuri. Mai toate poartă atât *chiton* (tunică), cât şi *himation* (mantie), iar în Attica acestea sunt simetrice între ele. De exemplu, se va crea un dublu efect diagonal, prin aruncarea mantiei peste un umăr şi prin ţinerea tunicii cu mâna de către femeie, aceasta fiind astfel lipit de corp şi în falduri. Se va ţine cu mâna latura *chiton*-ului opusă umărului peste care mantia este aruncată, astfel încât să se formeze efectul de oblicitate[3]. Ori se poate ca atât mantia, cât şi tunica vor

---

[1] Ernst Kjellberg şi Gösta Säflund, *op. cit.*, pp. 83 şi 84.

[2] John Boardman, *op. cit.*, pp. 66 şi 67.

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 124, fig. 141 (Akropola din Athena, 530-520, înălţime 2,155, M. Akropole 681); p. 132, fig. 151 (Akropola din Athena, 530-520, înălţime 1,82 m, M. Akropole 682); p. 134, fig. 155 (Akropola din Athena, 520-510, înălţime 1,15 m, M. Akropole 680).

sta drepte, atârnând în jos, fără a fi deranjate de mâna femeii sau de vânt[1]. În Attica, simetria aceasta nu este însă întotdeauna respectată. Soclurile (bazele) sunt în general ovale şi dintr-un bloc vertical, deşi există şi socluri în trepte. Pe Akropole *korai*-ele au fost aşezate pe coloane, de la jumătatea secolului încoace, către sfârşitul secolului unele dintre aceste coloane fiind emisferice. Dedicaţii apar la baza coloanei sau pe trunchiul acesteia, iar în estul *Magnei Graecia* apar pe îmbrăcămintea *korai*-elor[2].

Dezvoltarea *korai*-elor în secolul VI este în legătură mai degrabă cu hainele lor decât cu anatomia. Cel mai obişnuit veşmânt pentru aceste statui este *chiton*-ul (tunica). Ea are formă de cilindru, la umeri fiind închisă cu doi nasturi sau două ace, lăsând trei locuri descoperite, unul central, pentru cap, iar celelalte două laterale, pentru mâini. Cele două „braţe" ale tunicii, căzând de la nasturi înspre trunchiul personajului, creează cute în care sculptorul putea să-şi arate măiestria în redarea adâncimii. În partea de sus a tunicii se formează uşoare creste în jurul umerilor şi al sânilor, pe când partea de jos a tunicii coboară în falduri mai drepte. Statuile poartă şi o curea. Pe deasupra *chiton*-ului se purta un *himation*, trecut peste umărul drept şi pe sub braţul stâng şi închis de asemenea, de cele mai multe ori, cu nasturi. La unele exemplare se pot chiar confunda cele două articole de îmbrăcăminte. Există şi cazul în care mantaua este trecută peste ambii umeri, precum *chiton*-ul, fiind prinsă cu nasturi. Astfel este cazul unei *kora* din templul lui Apollo de la Delphi, datând din 520-510 î.Hr[3]. Unele statui poartă *epiblema*, o manta mai lungă decât *himation*-ul şi care este aşezată deasupra acestuia şi a *chiton*-ului. Un astfel de exemplar este *Hera (Kora) lui Cheramyes*, din 560 î.Hr., găsită la Samos[4], a cărei *epiblema* nu prezintă falduri. Există cazuri în care *epiblema* este prinsă de cap, atârnând de-aici de-a lungul gâtului şi de-a lungul spatelui[5]. *Peplos*-ul este o haină mai groasă, descusută în părţile laterale sau nu, în formă rectangulară. Veşmântul coboară drept până jos, la mijloc se purta o curea peste *peplos*, la umeri

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 98, fig. 98 (Akropola din Athena, 560-550, înălţime 1,43 m, M. Akropole 619); p. 107, fig. 109 (Akropola din Athena, 560-550, înălţime 0,995 m, M. Akropole 593); p. 108, fig. 111 (Akropola din Athena, 530, înălţime 1,67 m, M. Akropole 671); p. 113, fig. 118 (Akropola din Athena, 540-530, înălţime 0,97 m, M. Akropole 678); p. 132, fig. 152 (Akropola din Athena, 520-510, înălţime 0,93 m, M. Akropole 673); p. 133, fig. 153 (Akropola din Athena, 520-510, înălţime 1,15, M. Akropole 670); p. 134, fig. 156 (Akropola din Athena, 510-500, înălţime 0,92 m, M. Akropole 615); p. 136, fig. 158 (Akropola din Athena, 500, înălţime 0,92 m, M. Akropole 674); p. 138, fig. 161 (Akropola din Athena, 480, înălţime 0,51, M. Akropole 688).

[2] John Boardman, *op. cit.*, p. 67.

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 124, fig. 142 (înălţime 1,16 m, M. Delphi).

[4] John Boardman, *op. cit.*, p. 92, fig. 87 (înălţime 1,92 m, M. Louvre 686).

[5] John Boardman, *op. cit.*, p. 94, fig. 90 (Milet, 550-540, înălţime 0,21 m, M. Berlin 1631).

era prinsă cu ace, iar mâneci nu avea. La mijlocul secolului VI şi mai devreme *korai* au fost găsite purtând *peplos*-ul peste *chiton*, iar în secolul V *peplos*-ul va înlocui, în mare parte, *chiton*-ul[1].

Un exemplar cunoscut de *kore* din această perioadă este ***Cea de la Berlin***, datând din 570-560, probabil din Attica[2]. Deşi trăsăturile şi veşmintele sunt redate tot schematic, ele au mai multă profunzime. Un anume Cheramyes a dedicat, în circa 560 î.Hr., o *kore* templului Herei din Samos[3]. Această statuie ne-a parvenit fără cap şi fără mâna stângă. Figura este cilindrică, mâinile atât de lipite de corp şi picioarele atât de lipite unul de altul încât aduce a copac. Corpul este acoperit de o tunică lungă (*chiton*), care lasă descoperite doar degetele de la picioare, iar peste *chiton*, un *himation*. Haina acoperă mâna dreaptă a statuii în mod complet, sânii sunt destul de proeminenţi, iar burta iese în afară, mai jos de curea. Deşi poziţia corpului este artificială, veşmântul coboară sinuos de-a lungul corpului, iar acesta are pe el modele liniare, prin care putem diferenţia *himation*-ul de *chiton*, întrucât primul are linii oblice, pe când cel de-al doilea are linii verticale. Haina lungă, ce coboară fără falduri, accentuează înălţimea figurii. Acelaşi Cheramyes (ori poate altul, cine ştie?!) a mai dedicat o *kore* în Samos, similară cu cea analizată înainte, de asemenea parvenită fără cap şi aflată în Muzeul din Berlin. Un *kouros* din Muzeul din Stockholm, datat în 550[4], probabil din Samos, după stil, seamănă cu *kore*-a dedicată de Cheramyes în circularitatea corpului. Acestea se diferenţiază astfel de *Kouros-ul din New York* sau de *Capul Dypilon*, care sunt marcaţi de rectangularitate. Mai târziu, circularitatea va prelua complet locul rectangularităţii, deşi într-un mod mai natural, iar nu schematic, precum este la *kouros*-ul de la Stockholm.

Akropola de la Athena era probabil plin de *kourai* şi *korai*, dar atunci când persanii capturează oraşul, în 480 şi apoi în 479, distrug aceste creaţii. Grecii le-au îngropat, iar ele au fost descoperite de arheologi în anii 1880', dând şi peste o colecţie de *korai*. Acestea au toate piciorul stâng în faţa celui drept, aducând a poziţie de dans. La multe dintre ele, *kora* îşi ţine *chiton*-ul cu mâna stângă, strâns lipit de corp, astfel încât silueta picioarelor i se poate vedea sub veşmânt. Peste *chiton* poartă un *himation* (mantie), care este aruncat peste umărul drept şi trece pe sub mâna stângă.

În ceea ce priveşte sculptura provenind din estul *Magnei Graecia*, ni s-au păstrat puţine exemplare, exceptându-le pe cele din insula Samos, care sunt şi de calitate înaltă. Cei din est nu

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 67 şi 68.

[2] John Boardman, *op. cit.*, p. 105, fig. 108 (înălţime 1,93, M. Berlin 1800).

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 92, fig. 87 (înălţime 1,92 m, M. Louvre 686).

[4] Ernst Kjellberg şi Gösta Säflund, *Greek and Roman Art. 3000 B.C. to A.D. 500*, New York, 1970, p. 59, fig. (*plate*) 28 (înălţime 0,164 m).

au fost la fel de interesaţi de proporţii ca cei din statul grecesc de astăzi, iar statuile de aici păstrează forma şi stilul *kouros*-ului din Muzeul Metropolitan din New York. Un exemplu este un *kouros* din 560-550, dedicat de un anume Leukios lui Apollo, la Samos[1]. Nu ni s-a păstrat corpul decât de la genunchi (inclusiv aceştia) în sus, cu tot cu gât, dar fără cap. Din această parte a Greciei antice ni s-au păstrat însă multe capete, de o formă sferică, similari cu cei din Grecia Mică şi cu părul trecut prin spatele urechii[2]. La multe dintre aceste capete, mai ales la cele din sud-estul *Magnei Graecia* (Samos, Milet, Rhodos[3]), ochii sunt mai migdalaţi, iar globul ocular abia realizat. Forma sferică a capului este posibil să fie o influenţă orientală, iar la statuile din nord-estul *Magnei Graecia* creştetul capului era mai înalt, aproape ţuguiat, dar coafura este păstrată. Acest stil de a face capul va ajunge în Mediterana de vest şi în Etruria, fiind asociat, ca loc de origine, cu Foceea, ai cărei cetăţeni au emigrat întâi către Corsica, iar apoi către Italia[4].

Deşi cei din estul Greciei Mari nu au fost interesaţi de anatomie, au fost interesaţi de îmbrăcăminte, lucru observat mai ales atunci când studiem *korai*-ele care ne-au parvenit din aceste locuri. De fapt, cei din estul Greciei i-au condus pe cei din restul ei în acest aspect. Dar au pus veşminte chiar şi pe bărbaţi, precum este un *kouros* din Samos, datând din 540 î.Hr.[5] Ornamentele de pe îmbrăcămintea acestuia amintesc de statuile şezânde de la Dydima, datând una din 560[6], iar una din 550[7]. Este posibil ca aceste statui să reprezinte înalţi funcţionari ce le-au oferit ca dedicaţie, iar nu servitori în temple sau monumente funerare, precum am văzut că fusese cazul până acum[8]. Poziţia dedicatorilor nu le permitea ca nişte statui pretinzând să-i reprezinte, chiar dacă nu aveau individualitate a feţei, să fie dezbrăcate. De la Chios ne-au parvenit două fragmente mari, reprezentând *korai*, ambele datând din intervalul 580-570 î.Hr.[9] şi arătându-ne doar jumătatea de sus a trunchiului şi gâtul. Acestea prezintă pe veşmânt un model interesant, constând din linii incizate, formând nişte benzi constând din trei linii, în formă de valuri, şi care coboară de la nasturii tunicii în jos.

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 90, fig. 81 (înălţime 1 m, M. Samos 69).

[2] John Boardman, *op. cit.*, p. 90, fig. 82 (Samos, 550-540, înălţime 0,82 m, M. Istanbul 530).

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 90, fig. 83 (Kameiros, din Rhodos, 550, înălţime 0,33 m, M. Rhodes).

[4] John Boardman, *op. cit.*, pp. 68 şi 69.

[5] John Boardman, *op. cit.*, p. 91, fig. 84 (înălţime 1,79 m, M. Samos 68).

[6] John Boardman, *op. cit.*, p. 96, fig. 94 (înălţime 1,55 m, M. Britanic B 271).

[7] John Boardman, *op. cit.*, p. 96, fig. 95 (înălţime 1,49 m, M. Britanic B 278).

[8] John Boardman, *op. cit.*, p. 69.

[9] John Boardman, *op. cit.*, p. 91, fig. 85 (înălţimea fragmentului pe care-l avem este de 0,55 m, iar a statuii complete de 2,25; M. Chios 225), 86 (înălţime 0,62 m, M. Chios 226).

Într-o fază ulterioară a sculpturii ionice, faldurile tunicii sunt mai bine reprezentate, adesea aşezate aproape una de alta şi contrastând cu *himation*-ul şi *epiblema*, care nu prezentau falduri. *Kora lui Cheramyes*[1] este cel mai bun exemplu[2]. O altă caracteristică a sculpturii ioniene, care apare şi la *Kora lui Cheramyes*, dar şi la alte exemplare din Samos, este corpul în formă cilindrică, la care degetele ies de sub tunică[3]. Această formă este inspirată probabil de figuri din argilă ce se realizau cu roata. Capul, care probabil era sferic[4], împreună cu corpul cilindric, seamănă foarte bine cu statui neobabiloniene realizate tot în această perioadă, astfel că probabil de aici vine acest model, deşi, ca de obicei, transformat de inventivitatea elenă. Această formă nu este cunoscută în Attica şi în general *korai*-ele din Grecia Mică se individualizează mult mai puţin de *kouros* decât o fac cele din Ionia. Capul sferic, deşi oleacă mai puţin lat ca în exemplarele din Ionia, s-au găsit şi la Cyrene, în Lybia, probabil influenţa venind prin filieră spartană, cetatea având contacte în acestă perioadă atât în Samos, cât şi în Cyrene[5].

Genelaos a realizat un grup impresionant, cu lungimea bazei de 6,08 m, pe care l-a aşezat în Samos, Heraion, un sanctuar dedicat soţiei lui Zeus, în intervalul 560-550[6]. În total sunt şase statui, ele reprezentând primul grup sculptural care nu este şi arhitectural, dar nu acţionează sau interacţionează, ci singura diferenţă este în poziţia corpului şi în veşmânt. Cum te uitai la acestea, din stânga începea o figură şezând pe un scaun, pe numele Phileia. Aceasta avea pe ea inscripţionat „Genelaos ne-a făcut", ceea ce ne-a arătat şi numele creatorului. Lângă ea, la dreapta, este un băiat de vârstă fragedă, urmat de trei femei în prima parte a maturităţii. Pe prima nu ştim cum o cheamă, dar a doua poartă numele de Philippe, iar următoarea de Ornithe. Urmează dedicatorul, care stă culcat, privind către spectator. Acesta din urmă îi vede picioarele dedicatorului, la stânga, iar la capătul din dreapta capul. Phileia este rigidă ca *korai*-ele din secolul VII, iar cele trei fete care stau în picioare nu se deosebesc cu nimic de celelalte *korai* din perioadă. Ele îşi ţin totuşi tunica cu mâna stângă, iar schimbarea produsă în veşmânt de acest gest este arătat şi prin

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 92, fig. 87 (înălţime 1,92 m, M. Louvre 686).

[2] Dar există şi altele: John Boardman, *op. cit.*, p. 93, fig. 89 (Milet, 570-560, înălţime 1,43 m, M. Berlin 1791).

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 93, fig. 89 (Milet, 570-560, înălţime 1,43 m, M. Berlin 1791), 88 (Ephes, 560, înălţime 0,107 m, M. Istanbul).

[4] Un exemplar mai târziu arată această formă a capului foarte bine lucrată: John Boardman, *op. cit.*, p. 94, fig. 90 (Milet, 550-540, înălţime 0,21 m, M. Berlin 1631).

[5] John Boardman, *op. cit.*, p. 70.

[6] John Boardman, *op. cit.*, p. 94, fig. 91 (M. Samos, exceptând personajul Orninthe); Philippe: Gisela Richter, *op. cit.*, p. 66, fig. 68; Ornithe: John Boardman, *op. cit.*, p. 95, fig. 92 (înălţime 1,68 m, M. Berlin 1739); Dedicatorul: p. 93 (lungime 1,58 m; M. Samos 768).

curba pe care ornamentul liniar o formează. Figura culcată, dedicatorul, este de un tip mai rar, deşi se mai găsesc unele similare tot în estul Greciei Mari, la Myus şi Dydima.

Lasând la o parte grupul lui Genelaos, amintim de cele peste 50 de statui şezând, din care ne-au supravieţuit doar 15 şi care flancau intrarea în templul lui Apollo de la Dydima, lângă Milet. Ele seamănă cu Phileia, din grupul lui Genelaos, iar cele mai multe figuri sunt bărbaţi, puţin mai mari decât mărimea naturală, iar femeile sunt realizate mai spre sfârşitul seriei. Îmbrăcaţi sunt atât bărbaţii, cât şi femeile, asta pentru că masculii reprezentaţi aici sunt persoane publice, importante, neconsiderându-se demn ca ele să apară nude. Purtau indicaţii ce îi identifică ca preoţi branchidai şi lideri locali, iar întreagă această serie datează din 570-530. Unele inscripţii identifică sculptorul, precum „Eudemos m-a făcut", altele identifică persoana reprezentată şi divinitatea căruia îi era dedicată statuia, precum: „Eu sunt Chares, fiul lui Kleisis, conducătorul Teichiossaului. Statuia este pentru Apollo"[1]. O *kore* de aici este din 560[2], are un cap sferic, amintind de exemplare de la Samos şi Milet. Faldurile acestuia, aproape plate, prezintă ornamente amintind de cele găsite pe cele două *korai* de la Chios, din 580-570[3], şi de fapt la acestă statuie de la Dydima am făcut trimitere şi când am discutat despre cele două fete. Ornamentele de pe haina creaţiei de la Dydima sunt însă mult mai puţin suple şi sinuoase ca „valurile" de pe spatele *korai*-elor din Chios. Şi figuri mai târzii din acelaşi grup vor dezvolta ornamentul introdus de fetele de la Chios[4]. În Heraionul samian, tot în această perioadă, 540-530, a fost datată o *kore*[5] a cărei haine, inclusiv mantia, prezintă falduri realist redate. Dezvoltări similare se fac şi în cele mai târzii figuri şezânde de la Dydima, precum şi în *korai* din cimitirul din Milet. Acum ne-am încetat discuţia despre Arhaismul matur în estul *Magnei Graecia* şi ne vom întoarce atenţia asupra Atticii[6].

Două *korai* din Akropole[7] arată o îmbrăcăminte ce nu este specifică stilului attic, ci stilului samian din perioada în care grupul lui Genelaos a fost creat. Unul dintre capete ni s-a păstrat, iar acesta prezintă ceva diferit faţă de forma sferică cu care ne-a obişnuit Samos. Este oval, lunguieţ, cu tendinţă de aplatizare în creştet, iar trăsăturile feţei sunt mici, mai ales ochii. Capul acesta

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 96, fig. 95 (550, înălţime 1,49 m, M. Britanic 278).

[2] John Boardman, *op. cit.*, p. 96, fig. 94 (înălţime 1,55 m, M. Britanic B 271).

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 91, fig. 85 (înălţime 0,55 m, M. Chios 225), 86 (înălţime 0,62 m, M. Chios 226).

[4] John Boardman, *op. cit.*, p. 70.

[5] John Boardman, *op. cit.*, p. 97, fig. 97 (înălţime 1,15 m, M. Samos I 217).

[6] John Boardman, *op. cit.*, p. 70.

[7] John Boardman, *op. cit.*, p. 98, fig. 98 (560-550, înălţime 1,43 m, M. Akropole 619), 99 (560-550, înălţime 0,545 m, M. Akropole 677).

seamănă cu cel al sfinxului de la Naxos, aşezat la Delphi[1]. Dacă acceptăm că monstrul ar data din intervalul 560 şi dacă acceptăm că ochii lui sunt mai mari decât ai *kor*-ei pentru că este o creatură grotească, atunci putem să afirmăm că şi cele două *korai* provin din insula Naxos. Înseamnă că insula a avut aceleaşi gusturi ca şi ionienii în ceea ce priveşte îmbrăcămintea, deşi diferenţa în forma capului rămâne de netăgăduit, iar modelul naxian va fi şi cel adoptat de Attica. Acest stil al capului se găseşte şi la *kouroi*-i din Ciclade[2], cel puţin pentru profil şi pentru conturul trăsăturilor. Mai târziu stilul se găseşte chiar şi în *Kouros-ul de la Melos*[3], ce prezintă un farmec al feţei cu care nu eram familiarizaţi de la această insulă. Deşi ambele insule sunt dorice, rasa nu mai înseamnă nimic în ceea ce priveşte stilurile artistice[4].

„Insulele studio" Naxos şi Paros, locuri în care încă din Antichitatea timpurie se obţineau mari cantităţi de marmură, sunt încă active. În general, Naxosului i se atribuie un stil linear şi artificial, pe când Parosul este asociat cu un stil ionic, mai naturalist şi cu forme mai rotunde. Această părere generalizantă a fost şi pusă la îndoială de un autor[5], care aminteşte despre un cap de *kouros* din Naxos care prezintă, alături de forma orizontală, învechită şi rigidă de aşezare a părului, şi cârlionţii de deasupra frunţii, plus naturalism în unele locuri ale coafurii[6].

Sculptorul **Archermos din Chios** a lucrat în Delos şi Lesbos, iar în legătură cu el se pune o statuie de femeie cu aripi excavată la Delos, datând din 550 î.Hr.[7], făcută împreună cu tatăl său, Mikkiades. Aripile erau la spate şi la călcâie, iar probabil că este reprezentată Nike sau Artemis. Opera este o continuare a vechiului tip de prezentare a mişcării pe care elenii îl preluaseră de la egipteni: genunchiul pe sol sau aproape pe sol, celălalt picior îndoit, trunchiul aplecat înainte şi trunchiul văzut din profil. În cadrul *Nikei de la Delos* partea superioară a corpului nu este aplecată înainte, ci rămâne rigidă, văzută din faţă, schematic, geometric redată. Mişcarea este însă sugerată printr-o poziţie variată şi dinamică a membrelor: piciorul stâng aproape atinge cu genunchiul pământul; celălalt este îndoit; mâna stângă este îndepărtată lateral de trunchi şi îndoită, cu partea de la cot în jos aşezată înspre sol; mâna dreaptă de asemenea îndepărtată lateral de trunchi, îndoită, dar cu partea mai sus de cot în sus. Expresia feţei este de asemnea mai dinamică. Datarea

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 99, fig. 100 (înălţime 2,32 m, M. Delphi).

[2] John Boardman, *op. cit.*, p. 71; p. 100, fig. 101 (Thera, 570-560, înălţime 1,24 m, M. Athena 8).

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 100, fig. 102 (550, înălţime 2,14 m, M. Athena 1558).

[4] John Boardman, *op. cit.*, pp. 70 şi 71.

[5] John Boardman, *op. cit.*, p. 71.

[6] John Boardman, *op. cit.*, p. 71.

[7] John Boardman, *op. cit.*, p. 101, fig. 103 (înălţime 0,90 m, M. Athena 21).

stilistică a statuii corespunde cu intervalul pe care ni-l dă Pliniu ca cel în care a activat Archermos. Capul acestei statui, ca şi toate din Ionia nordică (Chios, Clazomene, Smyrna), nu împărtăşeşte predilecţia simiană pentru capul sferic. Lângă locul de descoperire a statuii a fost găsit un soclu cu o formă ciudată pe el, care reprezenta probabil o proptea ce ţinea veşmântul femeii înaripate. Capul acestei *kore* cu aripi seamănă cu cele ale altor *korai* din intervalul 550-540. Seamănă şi cu capul cariatidei „ex-cnidiene" de la Delphi (530)[1], în părul „în valuri" de pe frunte. De asemenea, este rezonabil să acceptăm că această statuie a lui Archermos este un predecesor a *korai*-elor care vor apărea ulterior în Chios.

Mai există şi un cap de pe Akropola din Athena, mai recent, asemănător cu cel al *Nike*-ului lui Archermos şi poartă de asemenea semnătura acestuia. Alţi sculptori ionieni şi ai căror nume le cunoaştem sunt Eudemos şi Terpsikles, care au creat statui şezând în templul de la Dydima. Theodoros din Samos, împreună cu Rhoikos, au creat un templu Herei. De asemenea, Theodoros este cel despre care, împreună cu Telekles, Diodorus Siculus spunea că foloseau tehnica egipteană a celor 21 de unităţi. Rhoikos, împreună cu care Theodoros a construit templul Herei, este tatăl atât al lui Theodoros, cât şi al lui Telekles. Este probabil ca acest Theodoros să fi lucrat şi în pietre preţioase pentru Polykrates[2].

Arhaismul matur este bogat în *kouroi* din cimitire, iar figurile vechi sunt relativ lungi şi subţiri. La unele exemplare părul este dat de pe frunte în şuviţe, care trec peste bentiţă[3], acest aspect fiind de întâlnit şi în ceramica perioadei. Un *kouros* mai recent[4] are capul mai puţin înalt şi mai îndesat, părul la spate este tăiat scurt, dar asta nu înseamnă că toţi *kouroi*-i nu poartă părul mai jos de umeri. La acelaşi *kouros* pe care l-am citat în legătură cu capul scurt şi îndesat observăm şi diviziunea triplă şi nenaturală a stomacului. Pe spatele acestei statui sunt incizii, ca şi la exemplare mai vechi. Un *kouros* excavat în 1972 la Merenda[5] şi datat în 550-540 dă o impresie extraordinară de tinereţe, obţinută prin trăsăturile subtile, mai ales buzele şi ochii, care sunt mai mici decât cele cu care ne-am obişnuit la alţi *kouroi*. Înafară de chip, şi corpul acestei statui este cel al unui adolescent, spre deosebire de maturitatea de început pe care-o reprezintă ceilalţi *kouroi*[6].

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 192, fig. 209 (înălţime 0,66 m, M. Delphi).

[2] John Boardman, *op. cit.*, pp. 71 şi 72.

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 102, fig. 104 (Volomandra, din Attica, 570-560, înălţime 1,79 m, M. Athena 1906).

[4] John Boardman, *op. cit.*, p. 103, fig. 106 (Attica, 540-530, înălţime 2,08 m, Munich 169).

[5] John Boardman, *op. cit.*, p. 105, fig. 108a (Attica, 550).

[6] John Boardman, *op. cit.*, p. 72.

Korai-ele se găsesc de obicei, în Arhaismul matur, în cimitire[1], precum *kouroi*-i. Sunt prezente şi fete îmbrăcate în tunică fără falduri, iar *korai*-ele din această perioadă, inclusiv cele îngropate în cimitir, au multe ornamente: pietre preţioase, accesorii de purtat pe cap şi sandale, picioarele ţinute unul lângă altul, iar hainele lungi nu prezintă foarte multe falduri[2]. Va mai dura ceva, precum am mai zis, ca influenţele din estul Greciei Mari în realizarea veşmintelor femeilor, să se repercuteze şi asupra sculpturii attice. Unul dintre *kore*-le la care am trimis şi care se află actualmente la Berlin prezintă şi elemente reacţionare, prin trăsăturile mari ale feţei, prin mâinile şi picioarele mari. Pe când cealaltă, descoperită la Merenda[3] şi datată în intervalul 550-540, are trăsături mai mici şi corpul în general mai subţire. Aceasta, numită Phrasikleia, îşi ţinea cu mâna hainele, dar acesta nu este decât un gest convenţional. Faptul că Phrasikleia îşi ţine cu mâna hainele nu are nici o influenţă asupra modului cum acestea se aşează pe lângă corp, neformându-se nici o cută, iar trupul de dedesubt nu este cu nimic mai bine pus în evidenţă prin acest gest[4].

Spre deosebire de *kore*-a de la Merenda, Phrasikleia, avem o *kore* descoperită pe Akropole, *Cea cu lei*, din 540 î.Hr.[5], a cărei gest de ţinere cu mâna a veşmintelor are o înrâurire atât asupra acestora, cât şi în accentuarea corpului. Îmbrăcămintea sa este ca cea a *korai*-elor din Ionia; poartă şi o coroană, dar asta nu înseamnă că articolul denotă o funcţie de conducere, ci identifică locul din care provenea dedicatorul sau fata reprezentată. Tipul de coroană pe care-l poartă, numit *modius*, arată ca un tub cilindric relativ lung şi este specific Asiei Mici. O altă caracteristică a *Korei cu lei* constă în cerceii pe care-i poartă, fiind o stea cu trei laturi, a patra trebuind să fie unde este urechea fetei. John Boardman este de părere că cerceii reprezintă de fapt o agudă şi îi identifică cu unii pe care Hera i-ar fi purtat în *Iliada*[6]. Nu înseamnă însă că hainele au ajuns să obţină cu adevărat autonomie faţă de corp, evoluţia nefiind chiar aşa de rapidă. Spre deosebire de alte *kore* şi cu siguranţă spre deosebire de cele din Ionia, această *kore* are un corp plin şi scund, iar faţa este de asemenea plină. Toate aceste *korai* poartă atât *peplos*, tunică (*chiton*), cât şi manta (*himation*). *Korai*-ele de pe Akropole evoluează mai repede decât cele din cimitire, atât în redarea corpului, cât şi în redarea îmbrăcăminţii. Există însă şi aici o persistare a rigidităţii şi vertica-

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, 1973, p. 105, fig. 108 (Keretea, din Attica, 570-560, înălţime 1,93 m, M. Berlin 1800); p. 206, fig. 108a (Merenda, din Attica, 550-540).

[2] John Boardman, *op. cit.*, 1973, p. 105, fig. 108 (Keretea, din Attica, 570-560, înălţime 1,93 m, M. Berlin 1800); p. 106, fig. 108a (Merenda, din Attica, 550-540).

[3] Seth Estrin, *op. cit.*, p. 208, fig. 2 (M. Athena 4889).

[4] John Boardman, *op. cit.*, pp. 72 şi 73.

[5] John Boardman, *op. cit.*, p. 107, fig. 110 (înălţime 1,13 m, M. Akropole şi M. Lyon).

[6] XIV, 80-85.

lităţii, precum în celebra *Kore cu peplos* (530). Verticalitatea este obţinută şi prin aşezarea mantiei strâns pe lângă tunică[1, 2].

În ceea ce priveşte identitatea sculptorilor, mai multe lucrări pot fi atribuite aceleiaşi persoane atât pentru că sunt semnate, dar şi cele care nu sunt semnate sau a căror semnătură s-a pierdut pot fi atribuite unei anumite persoane, în funcţie de similitudini stilistice. Trebuie de asemenea să avem grijă să nu credem că faptul că grafia mai multor inscripţii seamănă ne relevă şi faptul că ele aparţin aceluiaşi sculptor. Nu este neapărat ca artiştii să fi şi scris ceva pe operele lor, existând scribi care se îndeletniceau şi cu asta. De fapt, există cazuri în care mai multe creaţii, ale mai multor artişi, au inscripţii ce pot fi atribuite totuşi aceluiaşi scrib. Probabil că studiourile aveau câte un scrib, iar acesta se ocupa cu inscripţionarea lucrărilor mai multor artişti care lucrau în acel loc. Există mai multe nume de sculptori, obţinute din semnături, atât pentru cimitire, cât şi pentru Akropole, dar doar doi, Endoios şi Philergos, apar ca autori de creaţii în ambele locaţii, al doilea fiind ajutorul primului. Cel puţin o treime din sculptorii de pe Akropole ştim sigur sau avem motive puternice de a crede că nu sunt atenieni: Gorgias din Sparta, Kallon şi Onatas din Aegina, Euenor din Ephes, Bion din Miletus, sculptorii din Chios etc. Lucrul stă altfel cu sculptorii creaţiilor din cimitire, dintre care doar Aristion declară a fi străin, şi anume parian. De aceea dacă cineva doreşte să studieze stilul attic ar face mai bine să înceapă cu cimitirul, iar apoi să treacă la analiza Akropolei, decelând abia acum care sculpturi aparţin atticilor. Multe nume indică originea străină a artiştilor, chiar dacă aceştia nu se declară explicit ca fiind neatenieni. Multe nume par pseudonime: Philergos (energic), Eleutheros (liber), Phaidimos (briliant) etc.[3]

Sculptorul **Phaidimos** şi-a lăsat semnătura pe trei lucrări: pe baza unei stele pentru mormântul lui Chairedemos; pe soclul unei *kore* în comemorarea unei anume Phile (ori poate este adjectivul „dragă", iar numele a dispărut); pe baza unei stele pentru mormântul lui Archias şi a surorii sale. Artistul îşi descrie, în inscripţie, ultimele două lucrări ca „frumoase" (*philos*), iar pe ultima lucrare se descrie pe sine ca „iscusit" (*sophos*), observându-se astfel încredea în sine a acestui sculptor, ca să nu mai zicem că numele său înseamnă „briliant". Aceste baze datează în intervalul 560-540. Unghiile de la picioarele Philiei, în formă pătrăţoasă, i-au făcut pe cercetători

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 108, fig. 111 (Akropola din Athena, 530, înălţime 1,67 m, M. Akropole 671); p. 111, fig. 115 (Akropola din Athena, 510, înălţime 1,13 m, M. Akropole 679); p. 113, fig. 118 (Akropola din Athena, 540-530, înălţime 0,97 m, M. Akropole 678).

[2] John Boardman, *op. cit.*, p. 74.

[3] John Boardman, *op. cit.*, pp. 73 şi 74.

să-l propună pe Phaidimos ca autor şi al unei stele din Athena, din 560[1], precum şi al unei *kore* de pe Akropole.

Phaidimos a fost propus şi ca autorul ***Purtătorului de viţel/Moschophoros***, de pe Akropole, găsit în fragmente şi datat în 560[2], apărând astfel ca o lucrare veche a autorului. Motivul aducerii de viţel la sacrificat nu este nou, căci apărea şi-n statuete din bronz înaintaşe. Sculptura a fost dedicată de un anume Rhombos, după cum ne spune o inscripţie de pe bază, drept mulţumire zeilor că l-au alungat pe Pisistrate. Unul dintre argumentele care pledează pentru atribuirea lui Phaidimos este şi faptul că scribul care a făcut dedicaţia pe purtătorul de viţel a făcut-o şi pe două dintre bazele pe care a semnat Phaidimos. Părul şi mâinile groase ale acestei statui amintesc de *kouroi* mai vechi, trăsăturile sunt lineare, iar haina nu are individualitate faţă de trup. Braţele sunt redate bine, cu ondulări care reprezintă muşchii, pe când picioarele sunt redate liniar, ca o curbă uniformă. Obrajii au o rotunjime accentuată, dar gura este nenatural încadrată de două linii, menite a înfăţişa cutele feţei formate de „zâmbetul arhaic". Artistul a vrut să păstreze redarea trupului bărăbtesc cu care se obişnuiseră grecii şi în care căutau să se perfecţioneze, dar vroia, în acelaşi timp, să nu jignească pe vreun zeu pretinzând că cineva ar putea să-i jertfească dezbrăcat fiind[3]. Redarea picioarelor, atât cât a mai rămas din ele, este artificială. Faţa sa poartă barbă, iar „zâmbetul arhaic" este prezent.

Corpul plin al viţelului şi contrastul pe care capul acestuia îl face cu capul bărbatului sunt alte puncte care pledează în favoarea opiniei că această creaţie îi aparţine lui Phaidimos[4]. Picioarele viţelului formează, împreună cu mâinile bărbatului, un „X", precum şi în cazul *Kouros-ului de la New York* se forma, în zona abdomenului, un romb[5]. Viitoarea victimă este chiar mai bine redată decât cel care-i va lua viaţa, cu mai puţină rigiditate şi liniaritate. Interacţiunea oaselor cu pielea este frumos redată, primele lăsându-şi prezenţa ghicită în multe locuri.

„Artistul Rampin" este titlul ce se dă unui sculptor a cărui nume real nu ne este cunoscut, acest pseudonim fiind atribuit pentru crearea statuii ***Călăreţul Rampin***, datând din 550[6]. Capul acestei creaţii este la Louvre, iar corpul este în Muzeul Akropole, din Athena. Poartă numele „Rampin" pentru că capul, înainte de a fi a Muzeului Louvre, a aparţinut unui francez cu acest

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 219, fig. 230 (înălţime 1,81 m, M. Kerameikos).

[2] John Boardman, *op. cit.*, p. 108, fig. 112 (înălţimea originală de 1,65 m, M. Akropole 624).

[3] Fred S. Kleiner, *op. cit.*, p. 106.

[4] John Boardman, *op. cit.*, pp. 74 şi 75.

[5] Fred S. Kleiner, *op. cit.*, p. 106.

[6] John Boardman, *op. cit.*, p. 110, fig. 114 (înălţimea capului de 0,29 m; M. Louvre 3104 şi M. Akropole 590).

nume. Capul statuii este unul din cele mai memorabile dintre toate pe care le avem din Faza arhaică; părul este în cosiţe împletite, în formă de şiret, iar trăsăturile feţei sunt delicate, mici. Capul contrastează cu corpul, care este simplist realizat, neindividualizat. Posibil ca acest călăreţ să fie făcut în mod original parte dintr-un grup în care mai era un călăreţ, ei reprezentând împreună pe Dioscuri. Ipoteza aceasta este susţinută de alte fragmente descoperite şi care prezintă o oarecare legătură cu *Călăreţul Rampin*.

Faţa călăreţului şi modul cum apare din profil i-au făcut pe cercetători să atribuie şi cunoscuta *Kore cu peplos* aceluiaşi artist, cu toate că este probabil ca ea să fie mai recentă cu 15 ani. Precum trunchiul călăreţului contrastează cu capul acestuia şi cu coama calului, tot astfel simplitatea veşmântului *kore*-i contrastează cu părul şi cu voluptuozitatea culorilor în care în mod original arăta ea. Adâncimea gurii şi ochilor în faţă este de asemenea prezentă la ambele creaţii, iar aceasta este o trăsătură care exista şi înainte în sculptura monumentală grecească. „Artistului Rampin" i s-a mai atribuit un cap al unei *kore* din Akropole, din 560-550[1], care în trăsături seamănă cu capul călăreţului. Şi o stelă funerară reprezentând un băiat ţinând un disc[2] este atribuibilă „Artistului Rampin", mai ales datorită profilului sau lobilor urechilor. Această creaţie este din Athena şi datează din 550. Operele „Artistului Rampin" datează de la jumătatea secolului VI sau cu puţin dinainte, iar stilul attic este demonstrat şi cu asemănarea *Korei de la Berlin*[3, 4].

Phaidimos a împărţit un scrib cu Aristion din Paros şi Aristokles, deşi o lucrare a acestuia din urmă datează din 510[5]. Este posibil ca toţi trei să fi lucrat în acelaşi studio, dar această ipoteză cade dacă scribii îşi schimbau patronii des. Aristion a lucrat în al treilea sfert al secolului şi pentru că se semnează „din Paros" reiese că meşteşugul şi l-a învăţat în această insulă, de unde se obţinea multă marmură, dar că a venit să-şi fructifice talentul în Athena. Aristion a semnat o bază pentru o coloană, două baze pentru *kouros* şi *kore*-a descoperită la Merenda[6]. Cu toate că s-a antrenat la Paros, stilul său este neîndoielnic attic, iar *kore*-a creată de el seamănă cu *Cea de la Berlin*[7] în poziţie şi-n veşmânt, iar în trăsături cu *kouros*-ul de la Volomandra[8, 1].

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 112, fig. 116 (înălţime 0,117 m, M. Akropole 654).

[2] John Boardman, *op. cit.*, p. 112, fig. 117 (înălţime 0,34 m, M. Athena 38).

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 105, fig. 108 (Keratea, Attica, 570-560, înălţime 1,93 m, M. Berlin 1800).

[4] John Boardman, *op. cit.*, p. 75.

[5] John Boardman, *op. cit.*, p. 222, fig. 235 (Velanideza, din Attica, 2,4 m reprezintă doar înălţimea de la picioarele până la capul personajului, fără baza de sub picioare; M. Athena 29).

[6] Seth Estrin, *op. cit.*, p. 208, fig. 2 (M. Athena 4889); John Boardman, *op. cit.*, p. 106, fig. 108a (Attica, 550).

[7] John Boardman, *op. cit.*, p. 105, fig. 108 (Keratea, din Attica, 570-560, înălţime 1,93 m, M. Berlin 1800).

[8] John Boardman, *op. cit.*, p. 102, fig. 104 (Attica, 570-560, înălţime 1,79 m, M. Athena 1906).

La sanctuarul Ptoon din Boetia stilul local[2] şi inorganic continuă să înflorească, dar există şi influenţe din insule şi din Attica. În Peloponesexistă două regiuni care oferă sculptură în această perioadă: nord-estul şi Laconia. Corinthul se poate lăuda, din această perioadă, cu statuete de animale din marmură, iar sculptura Corfuului este influenţată de Corinth[3], iar din acest ultim *polis* provine şi celebrul *Kouros de la Tenea*. Sykion, în timpul în care a fost condus de tiranul Kleisthenes, a oferit templelor din Delphi şi Olympia numeroase statui, iar nouă ni s-au păstrat câteva fragmente de la primul[4]. Sculptorii cretani Dipoinos şi Skyllis au lucrat la Sykion în a doua jumătate a secolului VI, dar s-au retras după o presupusă nedreptate ce li s-a făcut. Au fost însă chemaţi înapoi atunci când cetatea a fost lovită de ciumă, iar liderul ei a aflat de la oracolul de la Delphi că, pentru a scăpa de această năpastă, trebuie, printre altele, să-i recheme pe cei doi sculptori alungaţi. Aceştia au realizat aici un grup care probabil că arăta învingerea lui Apollo de către Herakle, scenă prin care se simboliza Primul Război Sacru de la Delphi, în care Sykionul se remarcase[5].

Se pare că spartanii au fost activi în această perioadă în artă, dacă e să ne luăm după ce relatează mărturiile scrise, şi mai ales în bronz, din care ne-au rămas şi statuete. În ceea ce priveşte sculptura monumentală, ne-a rămas un cap din bronz, gol pe dinăuntru[6]. Sculptorul Gitiadas a realizat o Athena din bronz pentru templul ei (Athena Chalkioikos - „a templului de bronz"), a cărei veşmânt era acoperit cu plăci de bronz pe care erau reprezentate scene mitologice. Deşi această creaţie nu ni s-a păstrat, ne putem face o idee despre cum arăta din monede[7] şi dintr-o descriere a lui Pausanias. Sculptura în marmură este de o calitate inferioară. O piatră de mormânt ce ni s-a păstrat este triunghiulară, iar pe ambele părţi prezintă câte o scenetă cu două personaje[8]. Ni s-au păstrat şi reliefuri, şi acestea de o calitate ce lasă de dorit[9]. Există şi reliefuri care par

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, pp. 75 şi 76.

[2] John Boardman, *op. cit.*, p. 114, fig. 119 (Ptoon, din Boetia, 550, înălţime 1,37 m, M. Theba 3).

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 172, fig. 187 (580; înălţime la centru de 3,15 m, iar lungimea acestuia este de 22,16 m; M. Corfu).

[4] John Boardman, *op. cit.*, p. 190, fig. 208.1 ; p. 191, fig. 208.2 şi 208.3 (toate cele trei figuri datează din 560 şi se găsesc la M. Delphi).

[5] John Boardman, *op. cit.*, p. 76.

[6] John Boardman, *op. cit.*, p. 116, fig. 122 (540, înălţime 0,69 m, M. Boston 95.74).

[7] John Boardman, *op. cit.*, p. 117, fig. 125 (M. Britanic).

[8] John Boardman, *op. cit.*, p. 116, fig. 123 (al doilea sfert al secolului VI, înălţime 0,67 m, M. Sparta).

[9] John Boardman, *op. cit.*, p. 233, fig. 253 (Chrysapha, 550-540, înălţime 0,87 m, M. Berlin 731), 254 (490, înălţime 0,36 m, Copenhaga 23).

ioniene în stil şi în subiect[1], şi cunoaştem faptul că Bathykles din Magnesia a contribuit la o creaţie votivă pentru Apollo, la Amyklai, lângă Sparta[2].

Din monede cunoaştem despre existenţa unei statui închinate lui Apollo la Delos, realizată de Tektaios şi Angelion[3]. Arată ca un *kouros* cu păr lung, flancat în ambele părţi de câte un sfinx; în acest grup erau şi cele trei Graţii, iar zeul ţinea în mână un arc. Inscripţii ulterioare dau impresia şi că ar fi putut fi poleit cu aur. Metalele preţioase încep să fie folosite din ce în ce mai mult în realizarea statuii, dar aceste detalii astăzi nu mai sunt, căci au fost topite, la un moment sau altul. Chiar şi în secolul VII tiranul Corinthului a dedicat un zeu placat cu aur, de o dimensiune considerabilă, la Olympia. La Delphi s-au descoperit, datând de la mijlocul secolului VI, fragmente de statui din aur şi fildeş, iar în secolul următor aceste materiale vor fi folosite şi mai mult în realizarea statuilor[4].

Grecii foloseau ca unitate de măsură principală piciorul, iar şi alte unităţi de măsură aveau ca punct de referinţă o parte a corpului: cotul (45 cm), braţul (185 cm), palma (7,6 cm), degetul (11 cm). Dar fiecare studio putea avea un sistem diferit ori de la edificiu la edificiu se putea folosi un sistem diferit atunci când acestea erau ridicate. Nu exista un sistem pe care toţi dintr-un *polis* să-l folosească în mod universal şi cu atât mai mult nu exista unul pentru întreaga Elada. Artistul, când începea să lucreze la o nouă statuie, îşi seta o schemă pe blocul de marmură cu care urma să sculpteze, dar aceasta nu era detaliată. Chiar şi aceasta putea fi abandonată pe măsură ce munca avansa, intuiţia luând din ce în ce mai mult locul unei scheme setate de dinainte. Analizând statuile neterminate ne putem da seama că lucra sistematic din toate părţile blocului, iar în ultimele faze se lucra pe o formă de marmură semănând, mai mult sau mai puţin, cu statuia finală. Nici când lucrul ajunsese la acest punct grecul nu încerca să măsoare diferitele detalii pe care urma să le confere statuii, bazându-se tot pe intuiţie. Spre deosebire de acest stil, egiptenii lucrau dintr-o parte odată, iar de abia după ce aceasta este terminată, începeau să lucreze la o alta[5].

Exceptând câteva exemplare colosale, toţi *kouroi*-i sunt de cinci, şase sau şapte picioare (30,5 cm), având în minte variaţia valorilor pe care elenii o dădeau acestui termen. Grecii au pus accentul încă de la început pe relaţia mărimii capului cu restul corpului, iar capul primului *kouros* terminat, celebrul exemplar de la New York, este a şasea parte din înălţimea corpului. În

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 116, fig. 124 (Akropola din Sparta, secolul VI târziu, M. Sparta).

[2] John Boardman, *op. cit.*, p. 76.

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 117, fig. 126 (M. Britanic).

[4] John Boardman, *op. cit.*, pp. 76 şi 77.

[5] John Boardman, *op. cit.*, p. 77.

realitate capul unui om este mai degrabă a şaptea parte din înălţimea corpului decât a şasea parte. Elenii şi-au dat seama de asta, iar acum li se ofereau două alternative: prima era să păstreze înălţimea capului aproximativ egală cu cea a unităţii de măsură cu care erau cei mai obişnuiţi, piciorul, şi să facă deci corpuri de şapte picioare (2,1 metri)[1]. A doua era de a păstra doar raportul 1/7, dar să îl adapteze şi pentru figurile de 6 picioare înălţime (1,8 m), care atunci, ca şi acum, sunt considerate de o înălţime ideală[2]. Această a doua opţiune a triumfat până la urmă, cum era şi de aşteptat, ţinând cont că prima te obligă să faci numai figuri de şapte picioare înălţime. Există şi cazuri ce se abat de la regulă: capul este a şasea parte din trup[3], a opta parte[4] sau a noua[5]; insistarea pe situarea organului genital la mijlocul corpului. Proporţia cap-corp putea fi păstrată corectă chiar şi atunci când *kouroi*-i erau de înălţime mică, precum *Kouros-ul de la Tenea* (cinci picioare) sau precum statuia lui Phaidimos (probabil) care prezintă un bărbat cu un viţel[6] (5,5 picioare)[7].

Deşi nu este exclus ca diferite *polis*-uri să fi avut diferite ritmuri de evoluţie, există mai mulţi factori care au contribuit la o uniformizare a dezvoltării sculpturii în toată Elada: artiştii puteau să călătorească liber; lucrările erau expuse în sanctuare vizitate de toată grecitatea; mulţi sculptori lucrau în carierele din insule cu marmură multă, precum Naxos sau Paros. S-au dezvoltat şi instrumentele cu care lucrau artişii: vârfuri (dălţi ascuţite, ce deveneau din ce în ce mai subţiri către vârf), dăltiţe care aveau un capăt plat în vârf, perforatoare şi răzuitoare pentru figurile din marmură cele mai vechi. Se dezvoltă apoi, din dăltiţele cu capăt plat, dăltiţe care aveau o parte mai mare a corpului, iar nu doar vârful, plat, care sporea viteza cu care se lucra în zonele care oricum trebuiau să rămână uniforme, precum îmbrăcămintea la primele *korai* attice. În al doilea sfert al secolului VI grecii inventează dalta cu gheară în vârf, fiind vorba despre nişte ace

---

[1] Exemple: John Boardman, *op. cit.*, p. 100, fig. 102 (Melos, 550, înălţime 2,14 m, M. Athena 1558); p. 103, fig. 106 (Attica, 540-530, înălţime 2,08 m, Munich 169).

[2] Exemple: John Boardman, *op. cit.*, p. 102, fig. 104 (Volomandra, din Attica, 570-560, înălţime 1,79 m, M. Athena 1906); p. 106, fig. 108a (Merenda, din Attica, 550-540); p. 104, fig. 107 (celebrul *Kouros de la Anavyssos*, 530, înălţime 1,94 m, M. Athena 3851); p. 131, fig. 150 (Pireu, 530-520, înălţime 1,92 m, M. Athena); p. 126, fig. 145 (muntele Olympus din Attica, 510-500, înălţime 1,95 m, M. Athena 3938).

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 54, fig. 65 (Sounion, 590-580, înălţime 1,65 m, M. Athena 3645); Kleobis şi Biton (Delphi, 580, înălţime 1,97 m, M. Delphi 467 şi 1524).

[4] John Boardman, *op. cit.*, p. 56, fig. 69 (Thasos, 580, înălţime 3,5 m, M. Thasos).

[5] John Boardman, *op. cit.*, p. 90, fig. 82 (Samos, 550-540, înălţime 0,49 m, M. Istanbul 530).

[6] John Boardman, *op. cit.*, p. 108, fig. 112 (înălţime 1,65 m, M. Akropole 624).

[7] John Boardman, *op. cit.*, pp. 78 şi 79.

separate (cinci de obicei), care aveau în total 1,5 centrimetri lăţime, deşi se cunosc unele cu o lăţime şi mai mică. Răzuitoarele sunt folosite tot în două variante: cele care erau de forma unui cârnăcior, putând fi astfel mai uşor frecate pe o suprafaţă; cele care erau mai subţiri decât precedentele şi care erau în formă de „val", putându-se cu el accesa locuri pe care primul model nu le putea atinge. Prin răzuitor se eliminau imperfecţiunile din marmură şi cele care fuseseră create cu celelalte unelte. Perforatorul era din ce în ce mai folosit pentru detaliile părului sau a hainelor. Sculptorul încerca să elimine orice urmă pe care uneltele sale ar fi putut-o lăsa, dar acestea rămân în locurile puţin accesibile cu răzuitorul, locuri care coincid şi cu unele care sunt mai puţin vizibile şi deci mai puţin deranjante pentru spectator[1].

Sculptorii nu se simţeau obligaţi să realizeze o operă dintr-un singur bloc de marmură. Braţele *korai*-elor, sau chiar părţi din membre, puteau fi de la blocuri de marmură diferite şi puteau fi ulterior prinse în sculptură. Se cunoaşte un relief dintr-o stelă în care chiar vârful bărbii unui soldat a fost lipită de restul bărbii[2]. Se foloseau, atunci când era nevoie, şi suporţi pentru a balansa statuia: pentru a ţine o mână, atunci când era depărtată de corp[3], sau pentru a susţine calul, palierul fiind pus sub stomacul său. Calcarul mai aspru sau în general de mai proastă calitate era acoperit cu stuc, pe care vopseaua se păstrează mai bine decât pe marmură. Este însă puţin probabil ca părţi făcute din stuc să fie adăugate la statui făcute din marmură. Creaţii erau uneori realizate din mai multe materiale: cronica templului din Lindos face referire la o gorgonă de la începutul secolului V a cărei corp era făcut din lemn, dar a cărei faţă era din marmură. Dar cea mai cunoscută şi mai frumoasă combinaţie era cea criselefantină, un amestec de aur şi fildeş[4]. Suliţe, săbii sau coifuri puteau fi făcute din metal şi adăugate unor sculpturi, iar aceasta este o regulă pentru reprezentarea pietrelor preţioase şi pentru ornamentele de pe diademă. În reliefuri, precum cel de la trezoreria de la Syphnos, Delphi, roţile de la caruri puteau fi realizate din metal. Ochii statuilor erau din os, cristal sau sticlă. Pe capul *korai*-elor se puneau discuri, numite *meniskoi* (luni mici) sprijiniţi de cuie de metal, care aveau menirea de a proteja chipurile de excrementele păsărilor[5].

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, pp. 79 şi 80.

[2] John Boardman, *op. cit.*, p. 222, fig. 235 (Velanideza, din Attica, 510; 2,4 m reprezintă doar înălţimea de la picioarele până la capul personajului, fără baza de sub picioare; M. Athena 29).

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 126, fig. 145 (muntele Olympus din Attica, 510-500, înălţime 1,95 m, M. Athena 3938).

[4] John Boardman, *op. cit.*, p. 117, fig. 127 (Delphi, 550-540, 2/3 din mărimea naturală, M. Delphi).

[5] John Boardman, *op. cit.*, p. 118, fig. 129 (înălţime 1,17 m, M. Cambridge).

Pictarea statuilor era un fenomen general, lucru dovedit de urmele găsite pe opere îngropate la scurt timp după creare, precum este cazul cu cele îngropate pe Akropole, în Athena, după ce au fost distruse de persani. Fenomenul ne este dovedit şi de urmele rămase pe figurile din argilă arse sau pe vase. Îmbrăcămintea *korai*-elor era pictată foarte mult, trupul bărbatului era, într-o fază mai îndepărtată, pictat probabil roşu sau brun, lucru care se vede din reliefurilor de pe coloanele de la Ephes[1] şi a scribilor de pe Akropole[2]. Pielea femeilor era pictată cu o tentă albă. Culorile pentru păr, sprâncene, ochi, buze, sfârcuri şi părul pubic erau diferite de cele folosite pentru pictarea pielii. Fundalul era albastru închis sau roşu[3].

Tot în epoca Arhaismului matur se descoperă şi tehnica de lucrat în bronz a „cerii pierdute". În ceea ce priveşte sculptura în acest material, până undeva prin secolul VI aceasta fusese dificil de realizat, căci era un aliaj de cupru şi cositor, scump. A face o statuie de mărime naturală din bronz ar fi costat ceva, să nu mai pomenin şi de greutatea pe are ar fi avut-o. Cantităţile mari de bronz au şi tendinţa de a se distorsiona atunci când sunt răcite. Astfel se face că, înainte de descoperirea tehnicii „cerii pierdute", avem multe statuete de bronz mici. Spre deosebire de creaţiile de dimensiuni reduse, statuile mari erau făcute prin punerea de plăci de bronz peste un nucleu din lemn, în acelaşi mod fiind făcută şi armura din bronz. Tehnica „cerii pierdute" elenii au învăţat-o din Egipt; Herodot (sec. V î.Hr.), Pliniu cel Bătrân (sec. I d.Hr.) şi Pausanias (sec. II d.Hr.) atribuie toţi introducerea acestei tehnici aceloraşi două persoane, Rhoikos şi Theodoros. Despre aceştia ştim că au lucrat pentru tiranul din Samos, Polycrates, care a domnit din 540 până în 522, iar tehnica pe care o avem în discuţie apare în jurul mijlocului secolului VI î.Hr. Statuile din bronz ofereau mai multă libertate artistului, căci mâinile la *kouroi*-i şi *korai*-ele din marmură trebuiau să fie lipite pe lângă corp şi pentru a fi echilibrate, pentru a sta în picioare, ori la cele din bronz mâinile puteau fi în diferite poziţii. De aceea putem avea vizitii care ţin hăţurile din bronz. Statuile din bronz erau lăsate, de obicei, în culoarea lor specifică, deşi ele au ajuns la noi cu o nuanţă mai închisă, din cauza trecerii timpului.

Tehnica „cerii pierdute" funcţiona astfel: la început, sculptorul crea un nucleu (*paradeigma*) de argilă, care era de mărimea aproximativ a unei părţi din statuia terminată. Insera cuie metalice în argilă, iar apoi îl acoperea cu un strat de ceară, din acesta din urmă modelând forma pe care dorea s-o dea părţii respective. Acoperea acest strat de ceară cu unul de argilă, după care lăsa acest ultim strat să se usuce conform formei ce fusese creată prin lucrarea asupra

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 208, 217.2 (Ephes, 550-540, înălţime 0,59 m, M. Britanic B 90), 217.3 (Ephes, 550-540, înălţime 1 m, M. Britanic B 121).

[2] John Boardman, *op. cit.*, p. 140, fig. 164 (Akropola din Athena, 500, înălţime 0,45 m, M. Akropole 144).

[3] John Boardman, *op. cit.*, pp. 80 şi 81.

stratului de ceară. Această creaţie era acum încinsă, astfel încât stratul de ceară să se topească, lăsând astfel un spaţiu liber între stratul de argilă pe care se imprimase forma statuii şi nucleul de argilă. Acestea două erau ţinute prinse una de alta de cuiele ce fuseseră aşezate în nucleul de argilă. Se topea acum bronz, care era turnat, printr-o pâlnie de argilă, în spaţiul dintre stratul de argilă şi nucleul de argilă. Bronzul era lăsat să se răcească şi să se întărească, stratul de clei era spart, iar bronzul prelua astfel forma unei părţi din statuie. Nucleul de argilă putea fi la rândul lui eliminat şi de obicei aşa şi era. Statuile mai mici nu erau asamblate din mai multe bucăţi.

După obţinerea tuturor părţilor de statuie prin această modalitate, ele se asamblau şi se lipeau pentru a forma statuia completă. Se eliminau imperfecţiunile, prin îndepărtări mărunte a unor eventuale straturi superflue. Această curăţire putea fi făcută înainte de asamblarea pieselor sau după. La unele astfel de statui din perioadă ochii sau sfârcurile puteau fi şi din cupru de un roşu puternic, care să contrasteze cu bronzul. Uneori, sprâncele sau sfârcurile erau scoase în evidenţă prin folosirea argintului[1]. Ochii, sprâncenele, dinţii erau aşezaţi şi eventual alte atribute, precum coroane, lănci, scuturi etc. În final, statuia era unsă cu ulei şi lustruită. Statuile de bronz erau scumpe şi apreciate, dar, în Arhaism, stilistic nici statuile de bronz nu se diferenţiază în formă de *kouroi*-i sau *korai*-ele din marmură. Există şi cazuri în care nucleul de argilă nu a fost eliminat: în 1959, o statuie de bronz a lui **Apollo** a fost găsit la **Pireu**, portul Athenei, datând din circa 530-520 î.Hr.[2] şi având nucleul de argilă, precum şi cuiele. Această statuie, împreună cu altele din bronz, urmau să fie duse la Roma, în secolul I î.Hr. A fost făcută la o generaţie distanţă de primele experimente cu tehnica „cerii pierdute". Aegina, împreună cu Sykionul, au avut primele şcoli de sculptori în bronz[3].

De la începutul secolului, 580 î.Hr., avem şi un exemplar de zeiţă înaripată realizată din mai multe plăci de bronz aşezate peste un nucleu de lemn[4]. Şi Athena realizată de Gitiadas ne amintim că avea peste veşmânt aşezate plăci de bronz, iar figurile criselefantine beneficiază de plăci de aur, a căror aşezare este similară cu cea a plăcilor de bronz. Cele mai multe statui din bronz ale Antichităţii greceşti s-au pierdut, fiind, în Evul Mediu timpuriu, topite pentru valoarea metalului. Asta nu ne oferă o imagine precisă asupra evoluţiei sculpturii elene, căci marmura este un mediu mult mai puţin flexibil decât bronzul. Înafară de asta, creatorul în marmură trebuie să aibă grijă să distribuie echilibrat greutatea, pentru ca statuia să nu se răstoarne atunci când va fi aşezată, deşi există soluţia de compromis de a folosi o proptea.

---

[1] Ernst Kjellberg şi Gösta Säflund, *op. cit.*, p. 92.

[2] John Boardman, *op. cit.*, p. 131, fig. 150 (înălţime 1,92 m, M. Athena).

[3] Ernst Kjellberg şi Gösta Säflund, *op. cit.*, p. 92.

[4] John Boardman, *op. cit.*, p. 119, fig. 134 (Olympia, M. Olympia).

3. Sculptura de sine stătătoare în Arhaismul târziu (circa 540-480 î.Hr.)

***Kouros*-ul de la Anavyssos**, mediul rural, creat în circa 530 î.Hr.[1], a fost ridicat pe mormântul unui tânăr numit Kroisos (Croesus), care a murit într-o bătălie, precum ne spune inscripţia. Probabil că este vorba despre o confruntare civilă, în timpul tiraniei lui Peisistratos[2]. Acest *kouros*, oleacă mai mare decât mărimea naturală, ni s-a păstrat intact şi chiar oleacă din vopseaua care-l acoperea s-a păstrat. Explicaţia pentru aceste rămăsiţe de culoare este că statuia a stat, precum multe altele, îngropată în pământ, după ce au fost distruse de persani, îngropate de greci şi până când au fost descoperite în Era contemporană. Pământul a prezervat culorea, atunci când atmosfera nu ar fi făcut-o. Stă, precum predecesorii, cu mâinile pe lângă corp, privind fix în faţă, zâmbind „arhaic", având piciorul stâng pus puţin în faţa celui drept. Dar sculptorul a observat musculatura omenească cu atenţie şi a încercat să o redea, aşa precum făcuse şi creatorul de la Tenea, dar cel de la Anavyssos este cu totul la un alt nivel. Capul nu mai este, precum la *Kouros-ul new yorkez*, prea mare pentru corp; faţa este mai rotundă, cu obraji rotunji înlocuindu-i pe cei plaţi din mai vechiul exemplar. Părul nu mai cade drept şi rigid, ci mai sinuos. Şolduri rotunjite înlocuiesc pe cei în formă de „V" ai *Kouros-ului din Muzeul Metropolitan*.

Alte exemple de *kouroi* avansaţi, înafară de cei doi expuşi pe larg mai sus, sunt: unul din Attica, datând din intervalul 540-530, înainte de cel din Anavyssos[3]; *Apollo de la Pireu*, datând din 530-520; unul din muntele Ptoon, Boetia, datând din 515-500[4]; *Apollo Strangford*, din 510-500 şi aflat acum la Muzeul Britanic[5]. La toţi aceşti *kouroi*, aspectul de „scândură" pe care corpul lor îl avea înainte a fost depăşit prin mărirea volumului toracelui, prin reducerea protuberanţei spatelui care caracteriza *kouroi*-i de dinainte. Mâna nu mai este îndoită în mod nenatural şi nici nu mai este strânsă în pumn, ci deschisă, cu palma îndreptată spre corp. *Malleolusul* interior este mai mare decât cel exterior, precum este şi în realitate, iar degetele de la picioare nu mai formează o curbă uniformă, ci una neregulată, realistă. Zona în care picioarele se termină şi începe trunchiul este curbată în afară[6]. Cu trecerea timpului şi alte dezvoltări în reprezentarea *kouroi*-lor vor interveni: nu se va mai reprezenta, în zona abdomenului, trei diviziuni, ci două, a

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 104, fig. 107 (Anavyssos, din Attica, înălţime 1,94, M. Athena 3851).

[2] J.J. Pollitt, *op. cit.*, p. 51, n. 12.

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 103, fig. 106 (înălţime 2,08 m, Munich 169)

[4] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 77, fig. 86 (M. Athena).

[5] John Boardman, *op. cit.*, p. 149, fig. 182 (înălţime 1,01 m, M. Britanic 475). Numele şi-l primeşte de la englezul ce l-a deţinut până în 1864, când *kouros*-ul a devenit public.

[6] Gisela Richter, *op. cit.*, pp. 75 şi 78.

treia fiind încorporată în arcul semicircular format de torace. Muşchii gâtului vor fi mai realist redaţi, iar osul trapezoid de asemenea. Chipul este de asemenea înfăţişat mai aproape de realitate, cu redarea unor detalii ce înainte nu îi preocupase pe artişti: antitragusul urechii, redarea mai detaliată a ochilor.[1]

Un prim sculptor pe care-l prezentăm este un athenian, **Endoios**, pe care l-am mai amintit şi cu altă ocazie. Pausanias ne spune că a făcut o Athena şezândă pentru cetatea eponimă[2], una pentru Eritreia, din lemn, şi una pentru Tegea, din fildeş. Pliniu afirmă că el a realizat statuia lui Artemis de la Ephes, din lemn sau fildeş. Athena din oraşul cu acelaşi nume este recunoscută de mulţi autori într-o marmură din 530-520, foarte prost păstrată[3], probabil din cauza războaielor persane, dar poate şi din cauza faptului că părţi din ea au fost utilizate ca material de construcţie, în Antichitatea târzie. Dar evoluţia de la figurile precedente din Ionia[4] este netăgăduibilă. Mâinile ei nu sunt fixe, ci înclinate într-un mod în care nu a mai fost realizat până acum în sculptură, cel puţin la figurile stânde. Unul dintre picioare este tras înapoi şi se creează un efect de mişcare iminentă[5].

Semnătura lui Endoios, împreună cu a lui Philergos, se găseşte şi pe trunchiul unei coloane, care pare a fi purtat o *kore*[6], în aparenţă trăgându-şi cu mâna veşmântul[7]. Este posibil ca Endoios să fie şi creatorul unui relief de pe Akropole, care prezintă un olar ţinând două cupe[8]. Faţa olarului este deteriorată, dar părul stă lipit de cap, ceea ce ne indică că opera este mai târzie decât celelalte analizate până acum ale lui Endoios, datând din 510-500. Însă faptul că capul olarului seamănă cu cel de pe un soclu[9] atribuit de asemenea sculptorului nostru, datat de asemenea în 510, îi face pe oamenii de ştiinţă să atribuie acest relief tot lui Endoios. Acest soclu era probabil menit a susţine un *kouros* de cimitir şi a fost găsit lângă poarta Pireu din Athena, unde un

---

[1] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 78.

[2] I, 26.4-5.

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 120, fig. 135 (înălţime 1,47 m, M. Akropole 625).

[4] John Boardman, *op. cit.*, p. 96, fig. 94 (Didyma, 560, înălţime 1,55 m, M. Britanic B 271), fig. 95 (Didyma, 550, înălţime 1,49 m, M. Britanic B 278); p. 97, fig. 96 (Samos, 540, înălţime 1,48 m, M. Pythagoreio 285).

[5] John Boardman, *op. cit.*, p. 82.

[6] John Boardman, *op. cit.*, p. 120, fig. 136 (Akropola din Athena, 530-520, înălţime 0,66 m, M. Akropole 602).

[7] Similar cu modul în care şi-l trage această *kore*: John Boardman, *op. cit.*, p. 133, fig. 153 (Akropola din Athena, 520-510, înălţime 1,15 m, M. Akropole 670).

[8] John Boardman, *op. cit.*, p. 121, fig. 137 (înălţime 1,22 m, M. Akropole 1332).

[9] John Boardman, *op. cit.*, p. 121, fig. 138 (înălţime 0,32 m, M. Athena 3476).

soclu semnat de Endoios a fost descoperit. Această ultimă bază prezenta o figură şezândă pictată[1].

Tot pe lângă poarta Pireu au fost găsite fragmente ale unui *kouros* pe care unii autori îl consideră purtătorul *Capului Rayet*, aflat acum în Copenhaga şi datat 520[2]. Mai ales în păr şi în urechi acest ultim cap seamănă cu cele atribuite lui Endoios şi probabil că, dacă nu a fost făcut chiar de el, a fost cel puţin făcut în studioul lui. Poate dacă *kouros*-ul purtător al *Capului Rayet* nu era făcut chiar pentru soclul semnat de Endoios era făcut pentru cel semnat de Philergos, colaborator cu Endoios la crearea coloanei amintite şi a cărui creaţie, tot un soclu, a fost găsită de asemenea prin apropiere. Totuşi, pe când la *Capul Rayet* şuviţele de păr urcă drept în sus, din laturile capului, cele ale olarului nu „merg" aşa uniform. O statuetă înfăţişând un tânăr, din bronz, de pe Akropole şi datat în 520-510[3], are şuviţele aşezate uniform şi relativ subţiri, precum şi trăsături similare cu cele ale *Capului Rayet*, precum bărbia. Asta indică că fie este o creaţie a lui Endoios, fie a fost realizată în studioul lui, fie autorul lui a fost influenţat de Endoios. Semnătura lui Endoios o mai avem şi pe soclul ce ţinea o coloană în amintirea unui anume Lampito, mort departe de casă. Lui Endoios i s-au atribuit şi lucrări de pe monumente arhitecturale. Reliefurile de pe un fronton din marmură de pe Akropole[4] ar putea fi ale lui sau influenţate de el. Personajele de pe acesta au, de exemplu, păr similar cu capetele lui Endoios[5].

Antenor este un alt sculptor din această perioadă şi al cărui nume ne este cunoscut, faimos în Antichitate mai ales pentru grupul său de bronz înfăţişându-i pe Harmodios şi Aristogeiton, tiranicizii. Acestea au fost primele sculpturi realizate din banii statului, pentru că doar pe ei i-au considerat athenienii demni de aşa ceva. Grupul a fost creat puţin timp după ce Peisastrizii au fost îndepărtaţi de la comanda Athenei, în 510, însă opera a fost luată de Xerxes în Persia, atunci când cetatea a fost prădată. După încheierea conflictelor cu persanii, Kritios şi Nesiotes fac un alt grup ca să-l înlocuiască pe cel furat, iar originalul a fost readus în Athena abia după ce Imperiul Persan este nimicit de Alexandru cel Mare. Ne-au rămas doar fragmente din baza acestui monument, dar din baza înlocuitorului, iar nu a originalului. Această operă este importantă pentru că este un exemplu timpuriu de sculptură comemorând un eveniment recent şi pentru că încearcă să

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, pp. 82 şi 83.

[2] John Boardman, *op. cit.*, p. 122, fig. 139 (înălţime 0,315 m, Copenhaga 418).

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 123, fig. 140 (înălţime 0,27 m, M. Athena 6445).

[4] John Boardman, *op. cit.*, p. 179, fig. 199.1; p. 180, fig. 199.2 (ambele sunt puţin peste mărimea naturală şi ambele la M. Akropole 631).

[5] John Boardman, *op. cit.*, pp. 82 şi 83.

reprezinte două persoane determinate[1]. Semnătura lui Antenor apare şi pe o bază din Akropole, pe care fusese foarte probabil aşezată o *kore* mai mare decât un om real[2]. Aceasta din urmă are 2,13 metri (şapte picioare), fiind ultima care să fie creată cu această mărime. În îmbrăcăminte şi în corp, inclusiv în postura acestuia, *kore*-a seamănă cu altele de la un capăt al templului lui Apollo de la Delphi, datând din 520-510[3] şi care probabil că aparţin şi ele lui Antenor. *Capul Web*, găsit acum la Londra[4], s-a considerat că este o copie romană a lui Harmiodoros, iar acesta şi seamănă cu capetele *korai*-elor atribuite lui Antenor[5].

Am văzut că Antenor a creat un grup al tiranicizilor şi, de asemenea, munca lui de la unul dintre capetele templului de la Delphi a fost plătită de Alkmanoizii exilaţi. Pe de cealaltă parte, Endoios lucrează în Athena în timpul dominaţiei Peisastrizilor, lucrează de asemenea în Ionia, cu cetăţile căreia tiranii atenieni întreţineau raporturi bune, şi lucrează de asemenea pentru ionieni, la Athena. Dar dincolo de asta, nu ne putem aştepta să citim în lucrările sculptorilor acestor timpuri mesaje politice, căci arta lor nu era un mediu potrivit pentru astfel de mesaje[6].

Această perioadă reprezintă una de tranziţie către cea a clasicismului timpuriu, multe sculpturi prefigurând elemente ce se vor găsi mai târziu duse la apogeu în următoarea etapă a artei greceşti. Un *kouros* din Keos, 530 î.Hr.[7], pare că stagnează în tratarea chipului şi a anatomiei, dar nu acelaşi lucru poate fi spus şi de modul în care artistul tratează distribuirea greutăţii corpului. Un exemplar ulterior, semnat de către Aristodikos[8], din 510-500, are şi calitatea celui de dinainte, dar nu-i are defectele. Deşi membrele sunt echilibrate unul cu altul, creatorul acestui exemplar încă nu poate reda cum trebuie mişcarea, atât în ceea ce priveşte fiecare membru, cât şi modul în care un membru în acţiune poate afecta înfăţişarea întregului corp. Artiştii greci se săturaseră de figurile imobile pe care le creaseră de atâta timp, acum acestea începând să se mişte, iar creatorii lor începând încet încet să înveţe cum să redea această mişcare[9, 1].

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 83.

[2] Poate asta: John Boardman, *op. cit.*, p. 124, fig. 141 (530-520, înălţime 2,155 m, M. Akropole 681).

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 124, fig. 142 (înălţime 1,16 m, M. Delphi).

[4] John Boardman, *op. cit.*, p. 125, fig. 143 (înălţime 0,29 m, M. Britanic 2728).

[5] John Boardman, *op. cit.*, p. 83.

[6] John Boardman, *op. cit.*, pp. 83 şi 84.

[7] John Boardman, *op. cit.*, p. 125, fig. 144 (înălţime 2,07 m, M. Athena 3686).

[8] John Boardman, *op. cit.*, p. 126, fig. 145 (muntele Olympus din Attica, înălţime 1,95 m, M. Athena 3938).

[9] Un alt exemplu de *kouros* în acţiune este *Călăreţul Rampin*: John Boardman, *op. cit.*, p. 110, fig. 114 (Akropola din Athena, 550; înălţimea capului de 0,29 m; M. Louvre 3104 şi M. Akropole 590).

Mişcarea *Băiatului kritian* poate a fost făcută şi de un aproape contemporan al său[2], din care nu ne-a mai rămas decât capul şi şoldurile. Capul este mai puternic înclinat înspre dreapta decât la statuia pe care am avut-o înainte în discuţie, iar şoldul drept este de asemenea coborât, pe când cel stâng şi tot la fel fesa stângă sunt tensionate. Pe când *Băiatul kritian* este abia un adolescent, acesta, numit ***Băiatul blond***, este aproape de maturitate. Fălcile sunt puternice, buzele pline, genele de asemenea pline, iar părul, uniform aşezat la extremităţi, coboară până aproape de sprâncene. El seamănă bine la chip, mai ales în seriozitatea acestuia, cu o *kore* semnată de Euthydikos[3], astfel că nu este improbabil ca cele două creaţii să aparţină aceluiaşi sculptor. Îmbrăcămintea acestei *kore* este simplă, contrastând cu altele din aceeaşi perioadă. În ceea ce priveşte trecutul acestui Euthydikos, mulţi consideră că şi-a făcut pregătirea în Pelopones. Un alt *kouros* dezvoltat este cel al **Apolloului de bronz găsit la Pireu**[4], despre care am mai discutat atunci când ne-am referit la tehnica „cerii pierdute". Acesta nu se prea potriveşte cu figurile ateniene, iar faptul că a fost găsit la Pireu ne justifică mai mult în a ne îndoi de originea atheniană a acestui exemplar. Dar nu toţi *kouroi*-i din această perioadă sunt aşa de progresişti[5], iar chiar şi la *Apollo din bronz* au fost găsite elemente arhaizante.

În ceea ce priveşte *korai*-ele din această perioadă, multe au fost descoperite la Akropole sau la Eleusis. Una dintre cele mai cunoscute *kore* din această perioada este ***Cea cu peplos***, ce datează din circa 530 î.Hr., găsită pe Akropole, în Athena şi care mai păstrează ceva din culoarea îmbrăcăminţii intactă. Această creaţie este astăzi expusă în Muzeul Akropole, iar ca nivel stilistic, ea este corolarul *Kouros-ului de la Anavyssos*. Braţul drept este ţinut pe lângă corp, iar cel stâng probabil că a ţinut ceva în mână, căci de la cot mâna este îndreptată înainte, fiind însă pierdută puţin mai în faţă de cot. Deşi forma *peplos*-ului este simplă, hainele erau original pictate colorat. Părul îi atârnă până sub gât, în cosiţe, iar câte trei din acestea sunt date peste fiecare umăr, fiind vizibile dacă te uiţi din faţa statuii. Sânii sunt proeminenţi, ochii sunt migdalaţi, iar pupilele erau create cu vopsea. Faţa este expresivă. Modul cum a ajuns să fie universal identificată în literatura de specilitate această *kore* ne poate înşela totuşi în analiza ei. Cercetătorii au descoperit că, de fapt, fata poartă nu doar un *peplos*, ci patru veşminte deosebite, iar unul dintre

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 84.

[2] John Boardman, *op. cit.*, p. 129, fig. 148 (Akropola din Athena, 490-480; înălţimea capului de 0,29 m, iar a şalelor de 0,34 m, corpul statuii fiind 3/4 din mărimea naturală; M. Akropole 689).

[3] John Boardman, *op. cit.*, pp. 137-138, fig. 160 (Akropola din Athena, 490; cele două fragmente au înălţimea de 0,58 m, respectiv 0,42 m; M. Akropole 686 şi 609).

[4] John Boardman, *op. cit.*, p. 131, fig. 150 (530-520, înălţime 1,92 m, M. Athena).

[5] John Boardman, *op. cit.*, p. 130, fig. 149 (Ilissos, 500, înălţime 0,65 m, M. Athena 3687).

ele era purtat doar de zei. Astfel că nu este de neimaginat ca statuia să reprezinte chiar o zeiţă, lucru ce ar fi poate clarificat dacă am şti ce anume ţinea în mâna stângă, care acum lipseşte[1].

O *kore* de pe Akropola atheniană, datând din intervalul 530-515[2], prezintă excelent falduri-le groase, ce caracterizează *himation*-ul, precum şi, în opoziţie, faldurile subţiri ce caracterizează *chiton*-ul. O *kore* a acestei perioade datează din 530-520, de pe Akropole şi se află acum în Muzeul Akropole din Athena[3], fiind considerată una dintre cele mai ionizante ale acestei epoci. Capul ei alungit şi ţuguiat nu trebuie însă luat ca un semn al unei influenţe nord-ionice, deşi poate fi şi asta, ci mai degrabă ca o dezvoltare a capului de formă ovală cu care Attica ne-a obişnuit. Seamănă bine cu *kouros*-ul de la Volomandra[4], în pomeţii înalţi ai obrajilor, de exemplu. Coafura *kore*-i este foarte elaborată, cu ineluşe formate la extremitatea dinspre frunte a părului, cu cosiţe împletite urcând apoi spre creştetul capului uniform, iar cu cosiţe mari coborând pe spate şi pe partea din faţă a corpului. În această ultimă zonă, cosiţele sunt natural aşezate, iar nu coborând rigid în jos, ci deraind de-a lungul corpului. Astfel, ca şi mai înainte, şase coboară în total, trei de partea dreaptă a capului, iar trei de partea stânga. Câte una din fiecare grup este între sân şi gât, câte una coboară pe sân, iar câte una dincolo de sân. În dreapta femeii, şuviţa cea mai de pe urmă coboară pe mâna pe care statuia o ţine ridicată de la cot în jos, ţinând probabil o ofrandă, neputând însă şti cu siguranţă, căci începând de la puţin mai jos de cot mâna este distrusă[5].

Ornamentele de pe veşmintele ei diferă de-a lungul îmbrăcăminţii, fiecare umăr fiind, de exemplu, diferit, ca să nu mai spunem că complexitatea ornamentelor este de neîntâlnit la alte *korai* de până acum. Acolo unde haina se lipeşte de trup, formele de sub rochie sunt clar reliefate. Acestea nu sunt singurele creaţii ale artistului, alte două fiindu-i atribuite. La una dintre ele[6], atât tunica de dedesubt, cât şi mantia de deasupra, coboară drept. Cea de-a doua[7] nici nu mai poartă mantie, iar creatorul încearcă să evite greutatea de-a reprezenta faldurile prin faptul că *kore*-a îşi ţine fusta ce coboară de sub tunică în faţa picioarelor, iar nu în una dintre laturile acestora, deşi chiar şi aşa ar fi trebuit să existe nişte cute. S-a observat asemănarea feţelor acestor

---

[1] Fred S. Kleiner, *op. cit.*, p. 108.

[2] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 81, fig. 93 (M. Akropole 675).

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 132, fig. 151 (înălţime 1,82 m, M. Akropole 682).

[4] John Boardman, *op. cit.*, p. 102, fig. 104 (Attica, 570-560, înălţime 1,79 m, M. Athena 1906).

[5] John Boardman, *op. cit.*, p. 85.

[6] John Boardman, *op. cit.*, p. 132, fig. 152 (Akropola din Athena, 520-510, înălţime 0,93 m, M. Akropole 673).

[7] John Boardman, *op. cit.*, p. 133, fig. 153 (Akropola din Athena, 520-510, înălţime 1,15 m, M. Akropole 670).

două *korai* cu cele ale unui *kourous* şi ale unei *kore* din Ptoon, Boetia, ceea ce face posibil ca însuşi artistul să fie din acest loc[1].

Ni s-a mai păstrat o *kore* de la mijloc în sus doar, de pe Akropole, datând din intervalul 530-515 î.Hr. şi care acum se află în Muzeul Akropole[2]. Aceasta prezintă o femeie tânără, cu o coafură elaborată, cu cosiţe care cad sub gât şi având câte trei date peste fiecare umăr. Ochii-i sunt migdalaţi şi poartă un *chiton*, iar pe deasupra o mantie cu falduri groase. Culoarea îmbrăcăminţii s-a păstrat destul de bine: *chiton*-ul este negru, *himation*-ul are diverse forme (modele) pe un fundal alb, iar marginea este neagră. Acest *himation* este aşezat peste umărul drept şi nu acoperă umerii sau sânul stâng. Atât tunica, cât şi mantia, sunt în stil ionian. Mâna stângă este aşezată pe lângă corp, iar mâna dreaptă este adusă, de la cot în jos, în faţă şi poate şi ea, precum cealaltă *kore* analizată, ţinea în mână ceva. Aceste *korai*, viu colorate, erau aşezate pe coloane înalte.

Există şi alte continuări ale unor aspecte dezvoltate ce apăruseră dinainte ori inovaţii, în ceea ce priveşte *korai*-ele din această perioadă. Încă din 530 o *kore*, al cărei păr este adus în faţă destul de mult peste frunte, are şuviţele pornind din faţă date peste urechi[3]. La un exemplar mai recent, din intervalul 520-510[4], părul este adus şi mai mult în zona feţei, iar nu doar cel care atinge fruntea, ci tot părul, înaintând simetric şi înspre obraji. La un exemplar contemporan cu cel de dinainte, părul avansează atât de tare încât aproape atinge sprâncenele, deşi avansarea înspre ochi este mai accentuată decât cea din alte zone. Se creează astfel curbe uniforme, încât avansarea înspre obraji sau înspre frunte este mai mică decât cea înspre ochi. La toate cele despre care am zis că părul avansează în zona feţei cosiţele împletite sunt păstrate în această avansare. Şi *korai*-ele din deceniile ulterioare vor continua acest element, al avansării părului în faţă, cu multe varieri, creându-se[5] sau nu[6] curbe ori chiar oprindu-se brusc înaintarea, la nivelul tâmplelor, şi retrăgându-se liniar înapoi în zona cu păr a capului[7].

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, pp. 85 şi 86.

[2] James Allan Evans, *op. cit.*, p. 408, fig.

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 108, fig. 111 (Akropola din Athena, 530, înălţime 1,67 m, M. Akropole 671).

[4] John Boardman, *op. cit.*, p. 133, fig. 154 (Akropola din Athena, 520-510, înălţime 0,145 m, M. Akropole 643).

[5] John Boardman, *op. cit.*, p. 136, fig. 158 (Akropola din Athena, 500, înălţime 0,92 m, M. Akropole 674).

[6] John Boardman, *op. cit.*, p. 136, fig. 159 (Akropola din Athena, 500-490, mărime naturală, M. Akropole 684).

[7] John Boardman, *op. cit.*, p. 137, fig. 160 (Akropola din Athena, 490; cele două fragmente au înălţimea de 0,58 m, respectiv 0,42 m; M. Akropole 686 şi 609).

Un fragment de sculptură reprezentând-o pe Athena[1], de pe Akropole şi datând din circa 510, arătându-ne doar un picior, a fost lăudată pentru detalierea cu care a fost realizată laba acestuia. Acest fragment este asociat cu o coloană purtând semnătura lui Pythis, probabil un ionian. Un alt exemplar de Athenă, tot de pe Akropole şi datând din aproximativ 480, este realizat de un anume Euenor[2], iar ea a fost de asemenea aşezată pe o coloană. Zeiţa este aşezată în noua poziţie clasicistă, cu piciorul drept relaxat, iar hainele de asemenea prefigurează modul predilect de redare a acestora în următoarea etapă a sculpturii greceşti. *Peplos*-ul, prins la mijloc cu o curea, este lăsat să cadă la picioare, lăsând doar puţin din laba acestora descoperite, iar faldurile formate sunt detaliat redate[3]. *Korai* au fost găsite şi în alte părţi ale Greciei, nu numai în Athena, precum un exemplar din Klazomenai, datând din 540-525[4].

„Zâmbetul arhaic" dispare treptat în această ultimă etapă a Arhaismului, uneori gura exprimând calmul[5], iar la *kore*-a numită *La Boudese* indiferenţa sau poate chiar proasta dispoziţie[6]. Această din urmă femeie este scundă, abia depăşind un metru, iar corpul îi este feminin: umeri mici şi rotunzi, piept moale, picioare mici. Dar sobrietatea ar fi fost poate diminuată dacă am fi văzut-o în original, pictată; printre alte aspecte, pe umeri avea pictate care de cursă. O *kore* din 480[7] a atras admiraţia pentru evoluţia pe care o relevă în realizarea îmbrăcăminţii. Deşi părul, trăsăturile chipului şi tipul de îmbrăcăminte ne sunt familiare, modul de redare a faldurilor este o dezvoltare. Interesul pentru *kouroi* a fost întotdeauna în trupul lor, dar interesul pentru *korai* s-a centrat mai mult pe îmbrăcămintea acestora. Astfel, este normal ca sculptura de tranziţie principală a *kouroi*-lor, *Băiatul kritian*, să fie aşa pentru modul dezvoltat de redare a corpului, pe când evoluţia *korai*-elor să vină din direcţia îmbrăcăminţii[8].

Întorcându-ne atenţia înspre figurile şezânde, găsim la Athena, în 530, un Dionysos şezând[9], servind ca monument funerar. La Rhamnus găsim o femeie şezândă, de data asta cu func-

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 144, fig. 172 (M. Akropole 136).

[2] John Boardman, *op. cit.*, p. 144, fig. 173 (înălţime 0,77 m, M. Akropole 140).

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 87.

[4] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 82, fig.95 (M. Louvre).

[5] John Boardman, *op. cit.*, p. 136, fig. 158 (Akropola din Athena, 500, înălţime 0,92 m, M. Akropole 674).

[6] John Boardman, *op. cit.*, p. 137, fig. 160 (Akropola din Athena, 490; cele două fragmente au înălţimea de 0,58 m, respectiv 0,42 m; M. Akropole 686 şi 609).

[7] John Boardman, *op. cit.*, p. 138, fig. 161 (Akropola din Athena, înălţime 0,51 m, M. Akropole 688).

[8] John Boardman, *op. cit.*, p. 86.

[9] John Boardman, *op. cit.*, p. 139, fig. 162 (înălţime 1,07 m, M. Athena 3711).

ţie votivă, datată în intervalul 530-510[1]. O particularitate a figurilor şezânde este reprezentarea de scribi egipteni pe Akropole[2], asta neînsemnând că se adopta şi stilul sau poziţia sculpturilor egiptene. Un anume Aiakes a creat o statuie a unui *kouros* stând pe scaun, la Samos, în circa 540 î.Hr.[3] Nu este de neimaginat să fie vorba despre tatăl tiranului Polykrates, pe care-l chema tot astfel, iar dacă este aşa cel mai probabil că opera este de dinainte de 532, momentul în care tiranul a preluat puterea[4]. În acea perioadă ceea ce numim noi artă apărea pentru eleni mai mult ca un meşteşug şi, ca orice meserie, odată ce ai o stare materială asigurată, nu prea mai doreşti să te îndeletniceşti cu ea. Dacă data aproximativă de 540 este adevărată ne este arătat faptul că Samos, înaintea Ioniei, era obişnuită cu reprezentarea relativ realistă a anatomiei şi cu unduirea faldurilor veşmintelor. Figura lui Aiakes prezintă băiatul ca independent de scaunul pe care stă, deşi postura primului rămâne încă statică.

Un alt exemplu al figurii şezânde, din 530-520, este una descoperită pe Akropola din Athena şi care o reprezintă pe zeiţa patroană a oraşului[5]. Aceasta, precum am mai pomenit, este realizată de Endoios, iar identificarea divinităţii se face după *aegis*-ul care abia mai este vizibil pe corpul prost prezervat. Cunoscutul accesoriu consta din capul unei Gorgone, de care erau prinşi, la marginea *aegis*-ului, şerpi din bronz. O zeiţă şezândă din Tarentum şi datând din circa 480 î.Hr. se află astăzi la Muzeul Berlin[6], într-o stare foarte bună de conservare, cele mai importante părţi lipsă fiind mâinile, de la coate în jos. Tronul este atent lucrat, iar ea stă sprijinită cu spatele de o pernă. Picioarele i se odihnesc pe un taburet, pe care sunt incizate două incizii, aducând astfel a capitel. Dintre statuile citate aici, două nu-şi au mâinile în poală[7], una îşi are, cel puţin mâna care ne-a mai rămas, în poală[8], iar la celelalte trei nu ne putem da seama, căci membrele nu ne-au parvenit[9, 1].

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 139, fig. 163 (înălţime 0,44 m, M. Athena 2569).

[2] John Boardman, *op. cit.*, p. 140, fig. 164 (500, înălţime 0,45 m, M. Akropole 144).

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 97, fig. 96 (înălţime 1,48 m, M. Pythagoreio 285).

[4] John Boardman, *op. cit.*, p. 70.

[5] John Boardma, *op. cit.*, p. 120, fig. 135 (înălţime 1,47 m, M. Akropole 625).

[6] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 85, fig. 101.

[7] John Boardman, *op. cit.*, p. 140, fig. 164 (Akropola din Athena, 500, înălţime 0,45 m, M. Akropole 144); Gisela Richter, *op. cit.*, p. 85, fig. 101 (Tarentum, 480, M. Berlin).

[8] John Boardman, *op. cit.*, p. 97, fig. 96 (Samos, 540, înălţime 1,48 m, M. Pythagoreio 285).

[9] John Boardman, *op. cit.*, p. 120, fig. 135 (Akropola din Athena, 530-520, înălţime 1,17 m, M. Akropole 625); p. 139, fig. 162 (Athena, 520, înălţime 1,07 metri, M. Athena 3711), 163 (Rhamnus, 530-510, înălţime 0,44 m, M. Athena 2569).

Într-un relief athenian din 510-500 ni se prezintă un alergător[2], cu multe dintre stereotipurile prin care această poziţie umană fusese înfăţişată şi înainte. Un genunchi este aproape lipit sau poate chiar lipit de sol, celălalt picior este mult îndoit, iar pe când picioarele sunt văzute din profil, trunchiul este văzut din faţă. O inovaţie este aceea că abdomenul este reprezentat oblic, dându-se astfel un indiciu al mişcării. Doar câteva decenii mai târziu două piese prezintă o evoluţie impresionantă. Este vorba despre o zeiţă înaripată de pe Akropole, făcută la scurt timp după 490[3], pe o coloană ionică şi dedicată de generalul Kallimachos. Această piesă a fost realizată după bătălia de la Marathon, unde generalul şi-a găsit sfârşitul. Cealaltă piesă inovatoarea provine de la Eleusis, din 490, constând dintr-o *Kore fugind*[4], acesta fiind şi numele consacrat în literatura de specialitate. Posibil că această fată era de pe un fronton sau/şi posibil că era un companion pentru Persephone. Cele două sculpturi nu mai trebuie să se lase pe unul dintre genunchi pentru a reda mişcarea, ci doar o uşoară îndoire a picioarelor este suficientă. Trunchiul nu mai este văzut din faţă, ci în continuarea picioarelor, din profil[5]. Figurile călare puteau folosi ca monumente de mormânt, dar sunt mai obişnuite ca votive[6]. Din Akropole ni s-au păstrat şi fragmente din grupuri care reprezentau naraţiuni, precum Ajax sau Ahille jucând zaruri în faţa Athenei, sau Theseu luptându-se cu un tâlhar[7]. De asemenea, tot în Akropole şi datând din această perioadă este reprezentat un Eros[8].

În ceea ce priveşte **estul Greciei Mari**, deşi situaţia politică negativă de aici face ca exemplarele să fie mai puţine, sanctuare încă mai existau. Acestea atrăgeau ofrande care constau şi în statui, iar artiştii veneau aici pentru a căuta de lucru, mai ales în sculptura arhitecturală. Tipul bărbatului îmbrăcat este încă prezent în sculptură, aşa cum ne arată un băiat creat în circa 520 î.Hr.[9] Acesta este mai realist redat decât predecesorii săi din această regiune a Eladei, iar tot aşa

---

[1] Gisela Richter, *op. cit.*, pp. 82 şi 83.

[2] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 84, fig. 98 (M. Athena).

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 141, fig. 167 (490-480, înălţime 1,40 m, M. Akropole 690).

[4] John Boardman, *op. cit.*, p. 181, fig. 202 (înălţime 0,65 m, M. Eleusis).

[5] Gisela Richter, *op. cit.*, pp. 83 şi 87.

[6] John Boardman, *op. cit.*, p. 140, fig. 165 (Akropola din Athena, 510, înălţimea calului de 1,12 m, M. Akropole 700), 166 (Akropola din Athena, 510, înălţime 0,20 m, M. Akropole 623).

[7] John Boardman, *op. cit.*, p. 142, fig. 168 (510-500, înălţime 0,63 m, M. Akropole 145).

[8] John Boardman, *op. cit.*, pp. 86 şi 87.

[9] John Boardman, *op. cit.*, p. 145, fig. 174 (înălţime 0,69 m, M. Louvre MA 3600).

este şi un războinic îmbrăcat în armură, creat în aceeaşi perioadă şi din Samos[1]. Inciziile de pe armura sa formează modele frumoase. Un alt exemplar, din Samos, datând din 490-480[2] şi al cărui picior stâng pare mai degrabă destins decât adus înainte, este de asemenea marcat de realism. Totuşi, greşeli anatomice prezente şi înainte în sculptura est-grecească persistă încă în acest exemplar[3].

Pentru a descoperi dezvoltările est-greceşti în *korai*-e, trebuie se analizăm sculpturi din Athena, unde au activat, printre alţii, Archermos din Chios şi alţi membri ai familiei sale. O coloană din Akropole îi poartă semnătura, iar alta are semnătura unui om din Chios, neidentificat. Probabil că acestea au ţinut o *kore* şi o Nike, care prezintă toate trăsăturile caracteristice sculpturii ioniene, inclusiv ţuguirea capului înspre creştet, o trăsătură nord-ioniană. Boupalos şi Athenis sunt dataţi de către Pliniu în anii 530', lucru ciudat, căci pare că au activat concomitent cu tatăl lor. Despre aceştia se spune că au creat în Delos, Lesbos, Iasos şi Smyrna, în acest din urmă loc fiindu-le atribuită o Tyche cu un corn al belşugului şi o altă operă, reprezentându-le pe cele trei Graţii. Nu s-au păstrat însă lucrări pe care să le putem atribui cu siguranţă lor. Pliniu ne relatează că o Artemis creată de ei a fost setată la înălţime şi că, pe când atunci când erai aproape ea părea tristă, atunci când te depărtai părea veselă. Probabil este vorba despre un efect ce poate fi pus pe seama „zâmbetului arhaic", care diferea dacă îl vedeai de dedesubt şi deci aproape, faţă de privirea lui de departe şi frontală. Secretul poate stă în faptul că la statuia lui Artemis colţurile gurii erau relativ drepte, iar nu întoarse în sus, precum se întâmplă la mulţi *kouroi* şi la şi mai multe *korai*. Efectul, dacă ne imaginăm cum am vedea o poză din diferite unghiuri, pare a fi prezent şi-ntr-un alt caz, în care este reprezentat Theseu, datând din 510[4, 5].

În ce priveşte Aegina, insulă la 27 km est de Athena, Kallon este un sculptor de aici, a cărui nume apare pe Akropole şi care este de asemenea pomenit de autori antici. Aceştia din urmă afirmă şi despre măiestria eginilor în lucratul bronzului, în secolul V, iar un cap descoperit la Athena şi datat în 490[6] atestă acest lucru.

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 146, fig. 176 (înălţime 0,86 m, M. Berlin 1752).

[2] John Boardman, *op. cit.*, p. 145, fig. 175 (înălţimea fragmentului rămas este de 1,07 m, fiind de mărime naturală; M. Samos 77).

[3] John Boardman, *op. cit.*, pp. 87 şi 88.

[4]: John Boardman, *op. cit.*, p. 184, fig. 205.2, (Eretria, înălţime 1,1 m, M. Chalcis 4).

[5] John Boardman, *op. cit.*, p. 88.

[6] John Boardman, *op. cit.*, p. 189, fig. 207 (înălţime 0,25 m, M. Athena 6446).

Din **insulele Ciclade** sunt multe dedicaţii la Delos, iar o *kore* este interesantă prin faptul că oferă autonomie veşmintelor şi că tratarea faldurilor este de asemenea inovatoare[1]. Originalitatea acestei statui poate indica o şcoală cicladică, care să-şi fi exercitat influenţa la Delphi şi/sau la Athena[2]. La Paros şi la Delos există femei şezânde care pot fi de asemenea influenţate de presupusul stil cicladic. Se poate ca şi insula Anaphe, lângă Thera, să fi oferit un *kouros* destul de bine realizat[3]. În ceea ce priveşte Peloponesul, deşi textele afirmă că o şcoală de sculptură înflorea încă în Sykion, aceste asertaţii nu au fost susţinute arheologic. Ni s-a păstrat capul unei *kore* sykioniene din calcar, din circa 530[4], care seamănă cu stilul ionizant din Attica, precum în şuviţele „în valuri" sau în formă de „covoraşe"[5]. În plus, trăsăturile chipului aduc a etrusc, astfel că nu se poate vorbi despre o individualitate peloponesiacă în această creaţie. O *kore* scundă de pe Akropole, din 510[6], a fost de asemenea atribuită Sykionului. Proporţiile acestei statui sunt ciudate, iar *chiton*-ul ei se încăpăţânează a rămâne rigid, cu toate că stăpâna lui îl ţine cu mâna[7].

Lui **Kanachos din Sykion** îi sunt atribuite bronzuri, marmure, creaţii din lemn şi criselefantine, în Sykion, Theba şi Didyma. Statuia de cult creată de el în cinstea lui Apollo Philesios, la Didyma, este luată de Darius I, în 494, dar este readusă două secole mai târziu, de Seleucus I. Opera reprezenta un *kouros* ţinând un arc şi un cerb. Deşi această figură nu ni s-a păstrat, ne putem face o idee despre cum arăta din reliefuri, pietre preţioase incrustate şi monede[8], semănând cu Apollo găsit la Pireu[9] în poziţia corpului şi modul de interacţionare cu atributele. Este posibil ca o sculptură romană să fie o copie a acestei statui, iar dacă acest lucru este adevărat, atunci Apolloul lui Kanachos era în stilul *Băiatului kritian*. Scrierile antice ne mai amintesc şi de **Ageladar**, ca fondator al unei şcoli la Argos, printre ai cărei elevi se numără sculptori mult mai târzii. Cât despre lucrările lui Ageladar, printre care se numărau statui de atleţi şi ofrande pentru Didyma şi Olympus, creaţia lor este situată în intervalul 520-490, dar nici una nu ne-a parvenit. Tot despre Pelopones, este posibil ca mai multe opere din secolul V de la Olympia să fie

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 149, fig. 181 (520-510, M. Delos A 4064).

[2] Akropole 594.

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 149, fig. 182 (510-500, înălţime 0,94 m, M. Britanic B 475).

[4] John Boardman, *op. cit.*, p. 150, fig. 183 (înălţime 0,175 m, M. Boston 04.10).

[5] Similară cu această femeie: John Boardman, *op. cit.*, p. 132, fig. 151 (Akropola din Athena, 530-520, înălţime 1,82 m, M. Akropole 682).

[6] John Boardman, *op. cit.*, p. 150, fig. 184 (înălţime 0,805 m, M. Akropole 683).

[7] John Boardman, *op. cit.*, pp. 88 şi 89.

[8] John Boardman, *op. cit.*, p. 150, fig. 185 (Milet, secolul I î.Hr., M. Britanic).

[9] John Boardman, *op. cit.*, p. 131, fig 150 (Pireu, 530-520, înălţime 1,92 m, M. Athena).

corinthiene în origine, cea mai timpurie fiind o Athena din argilă, 3/4 din mărimea naturală a unui om[1].

Din prima jumătate a secolului V au supravieţuit şi grupuri din teracotă din Olympia, Corinth, Theba etc. Unele erau ornamente pentru construcţii mici, iar altele erau ofrande. Astfel, din Olympia avem reprezentarea unui soldat stând în picioare, un grup ce-l prezintă pe Zeus luându-l pe Ganymede[2], fragmente dintr-o Athena şi fragmente din soldaţi. Un cap cu cască, de soldat, tot din teracotă, a fost găsit în peste 60 de fragmente în Agora atheniană[3]. Din Sicilia şi sudul Italiei, unde lipsea marmura, au fost găsite creaţii asemănătoare. Boutades din Sikyon a fost inventatorul sculpturii în teracotă, iar Damarotos din Corinth, atunci când a plecat în Etruria, a fost însoţit de *fictores*-ii (creatori de lucruri nu prea importante) Diopos, Eugrammos şi Eucheiros, împreună introducând acest tip de sculptură în Italia[4]. Această mărturie literară este confirmată de mărturiile arheologice[5].

4. Sculptura arhitecturală în Arhaism

Sculptura arhitecturală grecească apare la început pe temple, pe trezorerii şi pe altarele ionice, dar rareori apare în alte contexte, până când şi edificiile civice, ca cele religioase, vor începe să fie ornate. Reliefurile au fost primele, fiind şi mai simplu de realizat, apărând pe templele greceşti de la jumătatea secolului VII. La fiecare capăt al templului era un fronton, de obicei în formă triunghiulară şi înconjurat de cornişe, iar spaţiul liber ce era lăsat în aceste frontoane se numea „timpan", în care puteau fi aşezate statui. La templele dorice exista o friză, constând din triglife şi metope, aşezate la intervale egale, pentru sculptură fiind importante metopele, ce constau din spaţii libere aşezate între triglife, spaţii în care puteau fi aşezate reliefuri. În toate aceste spaţii, cu timpul, vor începe să apară şi figuri de sine stătătoare, iar treptat se vor înmulţi. Creaţii sculpturale de sine stătătoare, numite *akroteria*, puteau apărea pe coama acoperişului, mai ales la extremităţi. Reliefurile puteau fi cu ieşire în volum mică sau mai mare, iar de multe ori în cadrul aceleiaşi scene putem vedea nivele de ieşire în volum, partea de jos a corpului fiind în general cu ieşire în volum mai mică, pe când partea superioară a corpului fiind cu ieşire în volum mai mare. Trecerea de la figură la perete se încerca a se subtiliza, prin setarea de planuri intermediare între

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 150, fig. 186 (490, înălţime 0,22 m, M. Olympia T 6).

[2] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 94, fig. 114 (475-470, M. Olympia).

[3] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 94, fig. 115 (460, M. Agora).

[4] Pliniu cel Bătrân, XXXV, 151 şi 152.

[5] Gisela Richter, *op. cit.*, pp. 93, 94 şi 96.

extremitatea cea mai externă a figurii şi perete. Această tehnică este folosită, de exemplu, la trezoreria sykioniană de la Delphi, din 580[1], precum şi în frizele nordică[2] şi estică[3] din trezoreria syphniană de la Delphi, create ambele în 525. De exemplu, un scut pe care un personaj îl ţinea în mâna mai depărtată de spectator era cu ieşire în volum mai mică, pentru a denota distanţa mai mare faţă de privitor. Pictarea în culori vii a acestor sculpturi era cu atât mai importantă acum, pentru a fi scoase în evidenţă, ţinând cont şi că erau la o distanţă considerabilă faţă de vizitator.

La templele ionice aşezarea statuilor era mai imprevizibă, de obicei neexistând sculpturi la frontoane, fiind totuşi folosite *akroteria*. Friza continuă, adică cea în care imaginile prezentate au o legătură între ele, este obişnuită mai ales pentru templele ionice, dar ea va deveni mai folosită abia în Perioada clasică a artei greceşti. *Sima* putea avea o friză, precum şi la partea de jos şi la cea de sus a coloanelor, exemple pentru friză pe coloane fiind: cel al templului lui Artemis de la Ephes, din 550-540[4]; templul lui Apollo de la Didyma, din 540-520[5]; o coloană de la Kyzikos, datând din 540[6]. Înainte ca frizele continue să ia amploare, se foloseau frize care reprezentau o temă identică sau similară, iar introducerea frizelor continue se datorează influenţei străine[7]. Asta nu înseamnă că grecii nu i-au depăşit rapid pe cei de la care preluaseră această idee.

Acelaşi lucru poate fi spus şi despre cariatidele care înlocuiesc coloanele de pe terasa exterioară. Asemenea cazuri sunt la: o trezorerie de la Delphi, din 530[8], numele cetăţii donatoare neparvenindu-ne; trezoreria syphniană de la Delphi, din 525[9]. Mica columnă ce porneşte de la creştetul capului acestor cariatide şi până la tavan are de asemenea reliefuri. În cazul cariatidei din trezoreria despre care nu ştim ce cetate a donat-o, reliefurile de pe coloană înfăţişează femei, un cântăreţ la liră şi un cântăreţ la syrinx. Pe coloana cariatidei de la Syphnos avem reprezentaţi satiri şi nimfe. Deci se prezentau atât oameni, cât şi animale mitologice, şi sunt cazuri în care se

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 191, fig. 208.2 (ambele la M. Delphi).

[2] John Boardman, *op. cit.*, pp. 194-195, fig. 212.1 (înălţime 0,64 m, M. Delphi).

[3] John Boardman, *op. cit.*, pp.196-197, fig. 212.2 (M. Delphi).

[4] John Boardman, *op. cit.*, p. 208, fig. 217.1 (înălţime 0,30 m, M. Britanic B 91), 217.2 (înălţime 0,59 m, M. Britanic B 90), 217.3 (înălţime 1 m, M. Britanic B 121), 217.4 (înălţime 0,36 m, M. Britanic B 119), 217.5 (înălţime 0,26 m, M. Britanic B 118); p. 209, 217.7 (aceasta, spre deosebire de celelalte, datează din 500; înălţime 0,1 m, M. Britanic B 89).

[5] John Boardman, *op. cit.*, p. 209, fig. 218.1; p. 211, fig. 219 (înălţime 0,27 m, M. Berlin).

[6] John Boardman, *op. cit.*, p. 212, fig. 220 (înălţime 0,30 m, M. Istanbul).

[7] John Boardman, *op. cit.*, p. 151.

[8] John Boardman, *op. cit.*, p. 192, fig. 209 (înălţime 0,66 m, M. Delphi).

[9] John Boardman, *op. cit.*, p. 192, fig. 210 (M. Delphi).

reprezintă animale. O influenţă orientală sunt şi capitelurile ce reprezintă partea din faţă a animalelor: în Thasos şi Chios sunt reprezentaţi pegaşi; antele de la Chios, în formă de labe de lei. În legătură cu acest din urmă exemplu, poate nu este lipsit de relevanţă să amintim că arhitectul chian Boupalos a fost şi sculptor.

Frontoanele, fiind spaţii relativ mici, au fost predispuse la a găzdui mai multe figuri sculpturale de sine stătătoare, fără legătură între ele. Acest lucru este încă un adevăr în anii 520-510, când a fost ridicat templul lui Apollo de la Delphi[1]. În frontonul estic ni se prezintă Apollo într-o trăsură, în timp ce alţi oameni stau jos, lângă el. Dar în colţurile stâng şi drept sunt scene de vânătoare, în care un leu răpune un alt animal. În 500-480, templul Aphaiei de la Aegina[2], pentru a acomoda un grup sculptural în fronton, face ca, o scenă de bătălie fiind, soldaţi din colţurile frontonului să fie căzuţi la pământ sau aproape căzuţi la pământ, încăpând astfel în spaţiul mic ce le este alocat[3]. Această tehnică, a celor căzuţi în luptă, mai fusese folosită, dar la un nivel mai mic, în templul lui Artemis de la Corfu, din 580, în care în colţuri sunt giganţi răpuşi de zei[4]. Alte artificii prin care se puteau aşeza figuri în extremităţile frontoanelor sunt prin realizarea unor oameni care se trântesc pe jos, în luptă corp la corp, ori a unor şerpi sau a monstrului legendar Typhon, cu corp de şarpe. Toate aceste trei exemple din urmă sunt prezente la templul Athenei de pe Akropole, din 530-520[5]. Dar uneori se recurgea şi la mijloace inestetice pentru a se introduce sculpturi în colţurile frontoanelor, precum prezentarea unor personaje mai mici decât ar trebui să fie, dacă ne raportăm şi la cele prezentate în mijlocul frontonului. Acest exemplu ne este oferit tot de templul Aphaiei de la Aegina[6].

Prima dată când sculptura a ocupat un loc de seamă într-un fronton este la **Templul lui Artemis din insula Corfu**, datat în 580[7]. Această insulă era un popas pentru grecii care se duceau spre coloniile din Italia sau care veneau de acolo, iar această favorabilă poziţionare a sporit prosperitatea cetăţii, ceea ce i-a permis şi să ridice acest edificiu. Frontonul este din calcar şi este la capătul vestic al templului. În centru este Medusa, flancată la dreapta de Pegasus, iar la stânga de Chrysaor, ceea ce e ciudat, căci aceştia doi din urmă, fraţi între ei şi fii ai Medusei, se spune că s-

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 182, fig. 203.1 (înălţime la centru de 2,3 m).

[2] John Boardman, *op. cit.*, p. 186, fig. 206 (lungime 15 m, înălţime 4,2 m).

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 152.

[4] John Boardman, *op. cit.*, p. 172, fig. 187 (lungime 22,16 m, înălţime 3,15 m).

[5] John Boardman, *op. cit.*, p. 176, fig. 192 (lungime 15,40 m).

[6] John Boardman, *op. cit.*, p. 186, fig. 206 (lungime 15 m, înălţime 4,2 m).

[7] John Boardman, *op. cit.*, p. 172, fig. 187 (lungime 22,16 m, înălţime 3,15 m).

au născut abia după ce mamei lor i-a fost tăiat capul de către Perseu. După Pegasus şi Chrysaor sunt doi leoparzi, câte unul lângă fiecare dintre personajele care flanchează Medusa. Animalele se explică prin faptul că Medusa are, precum Artemis, atributul de stăpână a animalelor. Medusa apăruse înainte şi pe scuturile soldaţilor, pe *aegis*-ul Athenei şi pe peretele fortăreţelor, precum şi pe extremităţile coamelor templelor. În colţul din dreapta este reprezentat Zeus lovind un Titan sau un gigant cu un fulger, în timp ce mai înspre colţ este un titan/gigant culcat la pământ, răpus deja de stăpânul divinităţilor. La extremitatea estică ne este reprezentată o figură şezândă, ameninţată de cineva cu o lance. Mai înspre colţ este o figură culcată la pământ. Poate că figura şezândă este Rhea, ceea ce l-ar face şi pe Zeus să se lupte cu un alt Titan, cel mai probabil Cronos[1].

Uniformitatea de mărime a personajelor nu este atinsă, căci Pegas şi Chrysaor sunt mai mici decât leoparzii, iar personajele din colţ sunt de asemenea mai mici decât cei doi fraţi. Asta dacă acceptăm că Medusa poate fi mai mare decât alţi oameni, fiind un monstru şi putând avea şi atributul acesta. Unitatea de subiect nu este atinsă, dar totuşi mai mult dacă acceptăm tradiţia attică conform căreia Gorgonele au fost create pentru a-i ajuta pe Titani în confruntarea cu zeii. Personajele sunt încă lineare, cum era de aşteptat la această dată. La personajele mai mici relieful este mai puternic, fiind aproape redate în rondbos, încadrându-se în acel stadiu intermediar despre care am mai vorbit, în care o mare parte din personaje sunt desprinse din zid. Un exemplu este personajul Chrysaor, de la stânga Gorgonei[2]. Aceasta din urmă are o poziţie ce încă întrebuinţează mai vechile metode pentru a reda mişcarea, fiind descrisă sugestiv ca o „morişcă". Ea stă pe un genunchi, celălalt picior este înclinat; mâna dreaptă este ridicată, de la cot înainte, în sus, iar mâna stângă este îndreptată, de la cot înainte, în jos[3]. Membrele Medusei sunt văzute din profil, pe când trunchiul este văzut din faţă, iar monstrul priveşte în faţă. Capetele leoparzilor sunt de asemenea văzuţi din faţă, în timp ce corpul este văzut din profil.

În **templul Y de la Selinus**, datat circa 560, s-au găsit metope înfăţişând: Apollo, Leto şi Artemis, într-un grup; un sfinx; Herakle şi taurul cretan; Europa pe taur[4]. În **templul C de la Selinus**, datat circa 540 î.Hr., o metopă îl prezintă pe Perseu tăind capul Medusei[5]. Ambele personaje se uită la vizitator, faţa lor neexprimând nimic. Tot aici mai este reprezentat şi un car şi pe

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 172, fig. 187 (Corfu, 580, lungime 22,16 m, înălţime 3,15 m, M. Corfu).

[2] John Boardman, *op. cit.*, p. 173, fig. 187.2 (Corfu, 580, M. Corfu).

[3] Fred S. Kleiner, *op. cit.*, p. 112.

[4] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 72, fig. 77 (560, M. Palermo).

[5] James Allan Evans, *op. cit.*, p. 409, fig. (540).

Herakle cărând-ui pe Kerkopi[1]. De la **templul F de la Selinus**, datat circa 500, ne-au parvenit părţile de jos a două metope, una arătând un gigant murind, realist redat, fiind deci probabil vorba despre o Gigantomahie. De la un mic templu construit la mijlocul secolului VI dedicat Herei, la gura râului **Sele** din Italia (**Templul E de la Selinus**), au fost descoperite o serie de 36 de metope, unele incomplete. Probabil că o catastrofă a lovit locul înainte ca metopele să fie terminate. Materialul folosit este gresia, iar figurile reprezentate sunt realist rotunjite, nelineare, arătând influenţă ioniană. Cele mai cunoscute arată munci ale lui Herakle[2] şi evenimente din războiul Troian, iar altele arată mituri mai puţin cunoscute. În unele ce prezintă fete alergând un sân este mai mare, pe când altul este mai mic[3], pentru a se crea efectul de racursi. În altele însă, trunchiul rămâne văzut total din faţă, ambii sâni au aceeaşi mărime, neîncercându-se redarea perspectivei[4].

Cea mai mare parte a sculpturii arhitecturale descoperită pe **Akropola din Athena**, înainte de secolul VI, este din calcar (*poros*), pe care se aplica stuc şi culoare. O piesă din marmură este capul unei Gorgone, ce era un *akroterion* din Akropole şi care datează din 580[5]. Trăsături convenţionale ale redării acestui monstru sunt prezente: faţă lătăreaţă, limba scoasă şi, în general, o figură exprimând răutate. O altă astfel de piesă este un relief reprezentând un leopard , un *appliqué*, de pe Akropole, probabil dintr-o friză şi datată tot în 580[6]. Mai avem şi posibil figura lui Perseus, tot din marmură, aceste trei piese reprezentând primele sculpturi arhitecturale din marmură de pe Akropole. Părul, ochii şi urechile Gorgonei arată o evoluţie faţă de *Capul Dypilon*[7], o îndepărtare de liniaritatea acestui din urmă exemplar, iar în ceea ce priveşte părul, cel din faţă al Medusei prezintă incizii adânci ce formează „valuri”, iar însăşi extremitatea din faţă a părului este în „valuri”. Leopardul de pe Akropole este de asemenea mai avansat decât cele de pe frontonul templului din Corfu[8, 9].

---

[1] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 73, fig. 80 (540, M. Palermo).

[2] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 74, fig. 81 (575-550, M. Paestum); James Allan Evans, *op. cit.*, p. 440, fig. (575-550).

[3] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 90, fig. 110 (510-500, M. Paestum).

[4] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 91, fig. 111 (510-500, M. Paestum).

[5] John Boardman, *op. cit.*, p. 174, fig. 188 (Athena, înălţime 0,25 m, M. Akropole 701).

[6] John Boardman, *op. cit.*, p. 174, fig. 189 (Athena, înălţime 0,5 m, M. Akropole 552 şi 554).

[7] John Boardman, *op. cit.*, p. 52, fig. 62 (Athena, 590, înălţime 0,44 m, M. Athena 3372).

[8] John Boardman, *op. cit.*, p. 173, fig. 187.2 (Corfu, 580, M. Corfu); p. 176, fig. 187.6 (Corfu, 580, M. Corfu).

[9] John Boardman, *op. cit.*, p. 154.

Tot de pe Akropole este şi un fragment reprezentând un leu sfâşiind un taur[1], unul reprezentând un leu şi o leoaică atacând un taur[2] şi unul care prezintă un leu odihnindu-se. Leul ce sfâşie taurul este probabil mai timpuriu decât celelalte două, dar toate sunt statui de sine stătătoare, nu relief, toate au mărimi asemănătoare şi nu prezintă, unul faţă de altul, diferenţe stilistice mari. Un Typhon cu trei capete a fost de asemenea descoperit în Akropole[3]. Fragmentul care reprezintă cuplul leilor atacând un taur şi cel cu Typhon merg împreună, aparţinând aceluiaşi fronton. Animalele ocupau poziţia centrală, iar Typhon ocupa partea dreaptă, pe când în partea stângă era reprezentat Herakle luptându-se corp la corp, la pământ, cu Triton[4]. Un alt autor aşează între grupul central, cel cu leii sfâşiind un animal, şi Typhonul din dreapta, un Zeus, care era în poziţia de alergare specific Arhaismului, cu membrele ca braţele unei morişti[5]. Fragmentul cu leul ce se odihneşte aparţine unui alt fronton, în care în centru era o Gorgonă, fragmente din care au fost găsite tot pe Akropole. Monstrul era flancat de lei odihnindu-se, într-o reprezentare similară cu cea de la Corfu, având un leu la dreapta ei şi unul la stânga. În ambele laturi ale frontonului, la colţuri, erau şerpi, din care de asemenea au rămas fragmente, câte unul fiind aşezat la fiecare extremitate. La stânga, între Gorgonă flancată de lei, pe de o parte, şi şarpe, pe de altă parte, era o scenă reprezentând naşterea Athenei[6]. La dreapta, tot între Gorgonă flancată de lei, pe de o parte, şi şarpe, pe de altă parte, era reprezentată primirea lui Herakle în Olymp[7].

Felinele sunt mai dezvoltate decât cea de la Corfu, decât cea care era un *appliqué* sau decât animalul din statuia reprezentând bărbatul ce duce un viţel la sacrificat[8], despre care am mai vorbit şi cu altă ocazie[9]. Faţă de această ultimă sculptură animalele din grupurile prezentate sunt dezvoltate în modul cum tratează interacţionarea trupulurilor prădătorilor pe cele ale victimelor, faţă de modul cum este tratată interacţiunea dintre trupul viţelului şi cel bărbatului. Aceste două frontoane[10] prezintă aceeaşi evoluţie cu cea cunoscută de sculptura de sine stătătoare. Figurile

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 175, fig. 190 (Athena, 570-560, înălţime 1,6 m, M. Akropole 4).

[2] John Boardman, *op. cit.*, p. 175, fig. 191 (Athena, 550-540, înălţime 0,97 m, M. Akropole 3).

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 176, fig. 193 (Athena, 550-540, înălţime 0,9 m, M. Akropole 35).

[4] John Boardman, *op. cit.*, p. 176, fig. 192.

[5] E. Homann-Wedeking, *op. cit.*, pp. 88 şi 89, fig. 16.

[6] John Boardman, *op. cit.*, p. 178, fig. 195 (Athena, 550-540, înălţime 0,46 m, M. Akropole 55).

[7] John Boardman, *op. cit.*, p. 177, fig. 194 (Athena, 550-540, înălţime 0,94 m,M. Akropole 9).

[8] John Boardman, *op. cit.*, p. 108, fig. 112 (Akropola din Athena, 560, înălţime 1,65 m, M. Akropole 624).

[9] John Boardman, *op. cit.*, p. 154.

[10] John Boardman, *op. cit.*, p. 176, fig. 192 (lungime 15,40 m).

sunt redate mai realist, mai nelinear, dar nu există în cadrul grupurilor o unitate de acţiune. Typhon-ul prezintă şi urme de culoare: barba capetelor este albastră; părul capului din stânga şi dreapta sunt albastre; pielea este roşiatică; solzii albaştrii, verzi şi unii fără culoare. De asemenea, de umerii şi braţele monstrului erau atârnaţi şerpi mici, iar ca autor al lui Typhon a fost propus sculptorul *Purtătorului de viţel*. Aceste două frontoane, analizate în ultimele (cu acesta) două paragrafe, nu pot fi mai timpurii de 550, exceptând fragmentul cu leul sfâşiind taurul[1], bazându-ne în această afirmaţie pe stilul lor. Poate că ele au fost făcute chiar după ce Peisistratos a preluat puterea în 546, căci se ştie că a favorizat artele.

Un alt fronton de pe Akropole, în care reliefurile sunt puţin ieşite în afară, ne prezintă o luptă a lui Herakle cu Hydra[2], eroul ocupând centrul frontonului, iar monstrul ocupând întreaga latură dreaptă. Capul Hydrei este apropiat de Herakle, fiind aproape de centru deci, pe când trupul avansează înspre extremitatea dreaptă, cu sfârşitul trupului fiind chiar la colţ, un nou exemplu al folosirii trupului de şarpe pentru a acoperi tot frontonul. În latura stângă, lângă Herakle, este Iolaos, aşteptându-l cu un car, iar în colţul din stânga este un crab, trimis de Hera pentru a-l răpune pe erou. Mai avem şi un fronton în care toată latura dreaptă este ocupată de lupta lui Herakle cu Triton, corpul acestuia din urmă, de şarpe, terminându-se în colţul drept al frontonului[3]. Fragmentul care ne-a rămas din acest fronton este colorat cărămiziu. Un alt fronton, *Al măslinului*[4], cum a fost numit, ne prezintă o scenă ca într-un teatru de păpuşi, singurul personaj rămas stând într-o clădire. Este vorba despre o fată ce poartă pe cap ceva, nediscernabil. S-au păstrat fragmente şi din alte două femei şi dintr-un bărbat, ce stă în stânga acestui edificiu. În afara clădirii este un măslin, incizat şi, în trecut, pictat. Cel mai probabil aici este reprezentată o scenă de adorare. Îmbrăcămintea fetei este bine realizată, astfel că pentru acestă creaţie se dă o dată târzie, 550-540[5].

Din toate aceste descoperiri de pe Akropole nu trebuie să tragem concluzia că Athena era încă de pe acum un centru artistic foarte important, căci poate că şi alte *polis*-uri dispuneau de astfel de sculpturi, care nu ni s-au păstrat. În secolul şase, atunci când au fost reconstruite şi ex-

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 175, fig. 190 (Athena, 570-560, înălţime 1,6 m, M. Akropole 4).

[2] John Boardman, *op. cit.*, p. 178, fig. 196 (Athena, 560-550, înălţime 0,79 m, M. Akropole 1).

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 178, fig. 197 (Athena, 560-550, înălţimea statuii de 0,63 m, ieşirea în volum de 0,18 m, M. Akropole 2).

[4] John Boardman, *op. cit.*, p. 179, fig. 198 (Akropola din Athena, M. Akropole 52).

[5] John Boardman, *op. cit.*, p. 155.

tinse mai multe temple de pe Akropole, edificii mai vechi au fost îngropate pentru a sprijini temelia altora noi. Cele îngropate au fost descoperite în anii 1880'[1].

În timpul în care Athena a fost condusă de tiranul Peisistratos, din 546 până-n 527, iar apoi de Hiparchos şi Hipias, fii primului, din 527 şi 510, s-au creat noi temple pe Akropole. Unele dintre rămăşiteţe reliefurilor din frontoane au fost găsite printre resturile rămase de la invazia persanilor în 480 î.Hr. În intervalul 525-510 a fost creat un templu zeiţei Athena, cu frontoane din marmură, la unul dintre ele fiind o scenă cu lei şi un taur. Acestea semănau în stil cu cele pe care le-am prezentat mai sus, care erau realizate din calcar, iar această similitudine ne permite să nu le datăm pe cele din urmă prea departe de cele făcute în 520. Un alt nou fronton, tot din Athena, circa 520, prezenta o Gigantomahie[2], în care colţurile aveau personaje căzute la pământ[3], pentru a încăpea în timpan, dar respectându-se şi uniformitatea în mărimea personajelor. Personajele sunt puţin peste mărimea naturală în acest fronton şi realiste, sculpturi de sine stătătoare (nu în relief) în cadrul unei acţiuni violente. Pentru templul Athenei s-au creat şi după 510 sculpturi în frize, fragmente din care au fost găsite[4, 5].

În părţile din vale ale oraşului Athena existau de asemenea sculpturi arhitecturale, din calcar sau din marmură. Aşa este cazul cu templul lui Dionysos, în care s-au descoperit reliefuri cu ieşire mică, reprezentând satiri şi fete[6]. Există şi sculptură arhitecturală din calcar reprezentând lei, iar în marmură este reprezentat Herakle cu un leu, iar în altul cu doi lei şi un taur. Peisistratos a ridicat şi edificii în care se găseau fântâni, iar conform picturilor ceramice, acestea beneficiau de *akroteria*, precum şi de sculpturi în frontoane, reprezentând animale şi satiri. La Eleusis statuia *Fetei alergând*[7], precum şi una înfăţişând o femeie cu aripi, se crede că sunt de pe frontonul unei construcţii de mici dimensiuni, distrusă de persani. Cutele sunt lungi, lăţindu-se mai jos de genunchi. În spaţiul delimitat de piciorul stâng întins şi de locul în care cutele verticale ocupă rochia, locul este luat de cute pornind de la picior înspre locul ocupat de cutele verticale, şi formând curbe lungi şi uniforme. Această tratare a cutelor, împreună cu particularitatea trăsăturilor

---

[1] Ernst Kjellberg şi Gösta Säflund, *op. cit.*, pp. 72 şi 73.

[2] John Boardman, *op. cit.*, p. 179, fig. 199.1 (M. Akropole 631); Gisela Richter, *op. cit.*, p. 89, fig. 107 (M. Akropole).

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 180, fig. 199.2 (M. Akropole 631).

[4] John Boardman, *op. cit.*, p. 181, fig. 200 (Athena, 510-500, înălţime 1,2 m, M. Akropole 1342).

[5] John Boardman, *op. cit.*, p. 155.

[6] John Boardman, *op. cit.*, p. 181, fig. 201 (540-530, înălţime 0,54 m, M. Athena 3131).

[7] John Boardman, *op. cit.*, p. 181, fig. 202 (490, înălţime 0,65 m, M. Eleusis).

şi-a ochilor de pe alte figuri găsite aici, sugerează existenţa unui studio local sau cel puţin a unui sculptor influent[1].

Templul arhaic timpuriu al lui **Apollo de la Delphi** a fost distrus de foc în 548, iar o subscripţie pentru înlocuirea lui a fost pornită, la care familia exilată, Alkmaionizii, au contribuit mult. Deşi Herodot ne spune că acestea s-au petrecut după atacul eşuat al Alkmaionizilor împotriva tiranilor, în 513, unii cercetători au pus la îndoială faptul că templul ar putea fi aşa de târziu[2]. Templul recreat de la Delphi era un rival al templului Athenei din oraşul eponim, ridicat de Peisistratos, iar pentru templul de la Delphi s-a folosit, pentru frontonul vestic, tema Gigantomahiei[3], folosită şi la templul Athenei. Din Gigantomahia de la Delphi puţin ne-a mai rămas; frontonul estic[4], din care ni s-au păstrat fragmente[5], prezintă, în ambele laturi, prădători din lumea animală ucigând altele, precum ne-au obişnuit deja frontoanele de la Athena şi cele de la Corfu. În centru este o procesiune în care Apollo stă într-un car, pe când alţi oameni merg pe lângă carul său, în picioare. De fapt, şi pentru frontonul vestic, în care se prezintă Gigantomahia, există o procesiune similară, de data aceasta în car stând Zeus. În stil şi în detalii însoţitoarele *kore* din frontonul estic[6] şi *akroteria* Nike[7] seamănă mult cu o *kore* a lui Antenor, de pe Akropole[8], astfel că nu este de neimaginat că el este şi autorul primelor două creaţii[9]. Pe când frontonul vestic este din marmură, cel estic este din calcar, ca de altfel şi întregul templu.

Templul lui Apollo de la Eretria, din Euboea, ridicat în 530-520, a fost distrus de persani în 490, în timpul în care se îndreptau spre Marathon. Acest oraş a fost asociat, atât în timpul tiranilor, cât şi după aceştia, cu oraşul Athena, astfel că este zeiţa înţelepciunii care stă în centrul unui fronton din acest templu[10], deşi este posibil ca acest fronton să fie cel de la spatele templului. Este pe acest templu şi un grup statuar reprezentându-l pe Theseu luând-o cu sine pe

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 155.

[2] John Boardman, *op. cit.*, p. 155.

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 182, fig. 203.1.

[4] John Boardman, *op. cit.*, p. 182, fig. 203.1.

[5] John Boardman, *op. cit.*, p. 124, fig. 142 (înălţime 1,16 m, M. Delphi); p. 182, fig. 203.2 (înălţime 1,1 m, M. Delphi).

[6] John Boardman, *op. cit.*, p. 124, fig. 142 (înălţime 1,16 m, M. Delphi).

[7] John Boardman, *op. cit.*, p. 183, fig. 204 (înălţime 1,13 m, M. Delphi).

[8] John Boardman, *op. cit.*, p. 124, fig. 141 (Akropola din Athena, 530-520, înălţime 2,155 m, M. Akropole 681).

[9] John Boardman, *op. cit.*, pp. 155 şi 156.

[10] John Boardman, *op. cit.*, p. 185, fig. 205.3 (510, înălţime 0,74 m, M. Chalcis 5).

Antiope, regina amazoanelor[1]. Stilul şi subiectul sculpturilor arhitecturale din acest templu pot sugera o influenţă atheniană. Sculpturile sunt de sine stătătoare, fiind prinse de perete prin pari pătraţi şi mari. Poziţiile personajelor sunt complexe, avansate faţă de cele din templul Athenei a Peisistratizilor[2].

Templul Aphaiei de la Aegina[3] a fost construit în intervalul 490-480, iar cea mai mare parte a frontoanelor s-a păstrat. Ambele frontoane prezintă, în statui rondbos, bătălii, în centru stând o Athena[4], probabil ca patroană a grecilor în conflictul troian, unde acţiunea scenetelor pare a fi setată. Războiul troian a fost ales ca subiect pentru un templu din Aegina pentru rolul jucat de eroii locali, Ajax şi Telamon, cel din urmă putând fi recunoscut printre figurile reprezentate pe frontonul estic. Acesta din urmă a fost refăcut în 485, căci probabil că fusese distrus de către persani, iar din frontonul vechi se pare că au supravieţuit şi sculpturi[5]. Athena este mai mare ca celelalte personaje, iar asta nu apare nenatural, pentru că este zeiţă, iar prin înălţimea superioară se redă şi superioritatea ei în multe alte aspecte. Celelalte personaje, toate muritoare, au aceeaşi mărime, o avansare faţă de templul lui Artemis de la Corfu. Artistul reuşeşte aceasta prin plasarea personajelor în diferite poziţii, mergând treptat de la o poziţie în picioare până la una culcată. Edificiul din Aegina se bucură şi de mai multă unitate narativă decât predecesorul, iar mai ales, după cum vom vedea mai jos, în frontonul estic.

Frontonul estic, fiind mai nou, este şi mai dezvoltat în stil decât cel vestic[6], care avea, la dreapta şi stânga zeiţei, dueluri[7], iar pe măsură ce înaintai spre colţuri, scene similare: arcaşi, soldaţi în genunchi, pentru a încăpea în spaţiul din ce în ce mai mic al timpanului, iar, la extremităţi, soldaţi căzuţi la pământ. Athena de pe frontonul vestic poartă încă „zâmbetul arhaic", care-i dă un caracter detaşat faţă de acţiunea ce se petrece în jurul ei. Doi soldaţi, câte unul de-a stânga şi de-a dreapta zeiţei, păşesc în direcţia opusă ei, luptându-se şi având genunchii îndoiţi, ceea ce le permite a încăpea în spaţiul din ce în ce mai mic al timpanului. Mai încolo, pe fiecare latură, arcaşi îngenuncheţi, pregătiţi a trage cu arcul, poziţia lor permiţându-le a încăpea în fronton, al cărui spaţiu s-a mai micşorat. Unul dintre arcaşii de pe frontonul vestic poate fi identificat ca

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 184, fig. 205.2 (510, înălţime 1,10 m, M. Chalcis 4).

[2] John Boardman, *op. cit.*, p. 156.

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 186, fig. 206 (lungime 15 m, înălţime la centru de 4,2 m).

[4] John Boardman, *op. cit.*, p. 186, fig. 206.1 (înălţime 1,68 m, Munich 74); Gisela Richter, *op. cit.*, p. 92, fig. 112 (M. Munich).

[5] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 93.

[6] Frontonul vestic reconstituit, cu tot cu culoare: Fred S. Kleiner, *op. cit.*, p. 117, fig. 5.27 (dreapta).

[7] John Boardman, *op. cit.*, p. 187, fig. 206.3 (M. Munich, dar restaurat la Oxford).

Paris, având casca legată de cap, sprijinindu-se într-un genunchi şi-ntr-un călcâi. Paris tocmai se pregătea să dea drumul unei săgeţi din arc, iar la stânga lui este un soldat foarte aplecat, ce se pregăteşte să lovească cu sabia într-un inamic care aproape a atins pământul în cădere. La colţul din dreapta, ultimul soldat, căzut[1], ni s-a păstrat, iar în el putem vedea toate defectele pe care Arhaismul încă le mai păstra. Se sprijină în coapsă şi într-un cot, piciorul drept este îndoit la genunchi şi adus peste cel stâng, iar braţul drept este adus în sus şi îndoit la cot, mai sus de cot îndreptându-se spre pieptul său, unde are o suliţă înfiptă, pe care se pregăteşte a încerca să şi-o scoată. Muşchii trunchiului sunt superficial redaţi, iar, cu toate că simte durere groaznică având arma înfiptă în el, „zâmbetul arhaic" îi este neşters de pe faţă. Să nu mai zicem de faptul că capul este încadrat de „cârnăciori" de păr.

Frontonul estic, spre deosebire de celălalt, prezintă o Athena cu picioarele depărtate, ceea ce presupune şi o măiestrie mai mare în sculptarea ei. De asemenea, poziţia celorlalte personaje este mai variată: unii se pregătesc a lovi cu sabia, pe când alţii se retrag. Nu există doar dihotomia în luptă/căzut, ci şi un nivel intermediar, de soldaţi care se sprijină într-o mână, ca pentru a reinterveni în război sau pentru a se retrage către un loc mai sigur. Ultimul soldat, cel căzut, din colţul stâng[2], s-a păstrat destul de bine, iar studiindu-l pe el în paralel cu soldatul căzut din colţul drept de pe frontonul vestic putem observa cât de mult arta a avansat în cei zece ani care despart cele două creaţii, acest soldat, de pe frontonul estic, aparţinând Clasicismului timpuriu. Întregul corp este mai realist redat decât la celălalt soldat, iar „zâmbetul arhaic", deşi încă prezent, nu este la fel de vizibl ca la soldatul de pe frontonul vestic, pentru că faţa acestui soldat se uită în jos, precum este mai natural pentru un om rănit, poate pe moarte, iar nu înainte, precum făcea celălalt căzut. Soldatul cazut de pe frontonul vestic se „ştia" pe sine o operă de artă, privind înspre spectatori, pentru ca aceştia să-l poată zări mai bine, şi expunându-şi trunchiul mai bine, de asemenea. Soldatul de pe frontonul estic nu se mai „ştie" o operă de artă şi nu încearcă să se facă cât mai vizibil vizitatorilor, ci să aibă o poziţie care să-i diminueze cât mai mult durerea. Trunchiul este surprins într-o poziţie de întoarcere, partea superioară fiind mai departe de spectator. Zâmbetul este ascuns şi de barba pe care individul o poartă. Mâna stângă este încă introdusă în scut, care este „în picioare" şi pe care omul se sprijină, iar mâna dreaptă mai poartă sabia (care nu ni s-a păstrat), pe care se sprijină de asemenea. Musculatura trunchiului este mai realist redată, pe când cea a soldatului de pe frontonul vestic era evident arhaică, simplistă. În loc ca piciorul drept să fie peste cel stâng, el este aproape culcat la pământ, iar braţul drept nu este ridicat, nenatural pentru o persoană rănită, ci el foloseşte ca sprijin, mâna fiind pusă pe pământ.

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 187, fig. 206.4 (înălţime 0,47 m, Munich 79).

[2] John Boardman, *op. cit.*, p. 187, fig. 206.5 (înălţime 0,64 m, lungime 1,82 m, Munich 85).

Celelalte figuri din partea stângă a frontonului estic, înafară de soldatul căzut, nu s-au păstrat decât fragmentar, dar cele din partea dreapta, deci la stânga Athenei, s-au păstrat mult mai bine. Lângă Athena este un soldat care se dă înainte puternic, pregătindu-se a lovi cu suliţa. Vedem deci mai multă mişcare, semn al Clasicismului. Cel atacat se dă înapoi, dar şi-a pierdut echilibrul. În spatele acestui soldat este unul ce-i vine în ajutor şi care ţine în mână casca căzută a celui ce şi-a pierdut echilibrul, încercând să i-o dea. Este aplecat, încăpând în frontonul micşorat. Mai la dreapta acestui soldat stă probabil Herakle, pe post de arcaş[1], identificarea personajului fiind dată de capul de leu ce-l poartă pe post de cască. Unii cercetători cred că Herakle este cel ce l-a lovit pe arcaşul din colţul stâng, frontonul estic dispunând astfel şi de o narativitate mai complexă decât cel vestic[2]. Nu vedem, totuşi, în frontoanele acestui templu, vreo exuberanţă în comportamentul personajelor, precum un ţipăt de la soldaţii căzuţi din colţuri. Se pare că în locul frontonului estic pe care-l cunoaştem fusese intenţionat a sta unul făcut mai înainte[3], dar care a rămas până la urmă la capătul estic al templului, aşezat pe un soclu. Pe acelaşi soclu au fost aşezate şi două *korai* şi un *anthemion*, iar la colţurile acoperişului au fost puşi sfincşi. Poate că se prepara un al treilea grup, care includea şi femei, fiind posibil a fi vorba despre o scenă în care Zeus o fugărea pe Aegina. Onatas din Aegina, un sculptor al cărui nume este adesea asociat cu frontonul estic, beneficiază de lucrări atestate abia mai târziu[4].

Şi din **Grecia continentală** există frontoane sculptate în Perioada arhaică, dar mai mici sau/şi mai prost prezervate. Merită menţionat un fragment de marmură dintr-un fronton din Kopaia, Boetia, care reprezintă o amazoană căzută, într-un colţ. De la Corinth avem fragmente dintr-o Amazonahie din teracotă. De la Corfu, pare-se de la un templu închinat lui Dionysos, din secolul VI târziu, avem un fragment din calcar, parte a unei scene în care era reprezentat zeul vinului împreună cu un băiat, la un *symposiom*. Alături de ei mai sunt un câine, un leu şi poate satiri[5], iar stilul este asemănător într-o măsură considerabilă celui din Corinth[6].

În ceea ce priveşte estul Greciei Mari, **Templul Athenei din Assos** este doric, lucru explicabil prin faptul că Athena întreţinea relaţii comerciale cu locuitorii acestei zone şi în această perioadă. Acest templu este singurul doric de pe coasta Ioniei, iar tot prin faptul că era închinat

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 188, fig. 206.6 (înălţime 0,79 m, Munich 84).

[2] Harris, Beth şi Steven Zucker, *East and West Pediments, Temple of Aphaia, Aegina*, în: https://www.khanacademy.org/humanities/art-history/ancient-art-civilizations/greek-art (accesat în 04.08.2017).

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 186, fig. 206.2 (înălţime 0,28 m, M. Athena 1933).

[4] John Boardman, *op. cit.*, pp. 156 şi 157.

[5] John Boardman, *op. cit.*, p. 189, fig. 207a (lungime 2,73 m, înălţime 1,3 m, M. Corfu).

[6] John Boardman, *op. cit.*, p. 157.

zeiţei înţelepciunii se explică şi scenele cu Herakle reprezentate pe el. Metopele conţin reliefuri, cel puţin în partea din faţă a templului, dar arhitrava are frize pe toate laturile sau cel puţin pentru cea mai mare parte a laturilor. Aceste frize sunt în stil ionic, iar frontoanele nu au sculpturi, ceea ce este o altă trăsătură ionică. Materialul de construcţie este andezitul, piatră granulară, ceea ce explică în parte şi relieful puţin ieşit în afară şi relativ neclar, relief ce a fost realizat în a doua jumătate a secolului VI[1].

Primele temple masive ale conducătorilor şi tiranilor din regiune au apărut din al doilea sfert al secolului VI, fiind făcute, de-a lungul restului Arhaismului, reconstruiri şi decorări ale acestor edificii. Din construcţii de la Heraionul samitic avem fragmente de frize reliefate, unele cu personaje mai mari decât sunt în realitate, de o calitate înaltă. **Templul lui Artemis de la Ephes** ne-a oferit mai multe descoperiri, iar Herodot relatează că regele Kroisos al Lydiei a plătit pentru multe dintre coloane. Această informaţie, coroborată cu cea că regele a fost dat jos în 546, ne oferă un *terminus ad quem* pentru construirea celor mai vechi sculpturi, care sunt pe coloane, fie pe tamburul de jos, fie poate pe cel de sus. Dar nu avem numele lui Kroisos ataşat pe niciun tambur, iar piesele ce au supravieţuit oricum sunt puţine, constând din reliefuri cu ieşire mare[2], dintre care un fragment arată o figură aproape de sine stătătoare[3]. Forma capurilor şi trăsăturile bine reliefate sunt cele ale Ioniei sudice şi centrale. Arhitrava nu beneficia de o friză, dar una cu ieşire în volum mică era pe *sima*, de 0,88 metri înălţime, care cel mai probabil nu a fost începută înainte de 525 şi la care încă se mai construia în secolul V[4].

La **Templul lui Apollo de la Didyma** există friză pe antablatură, dar aceasta nu este narativă, la colţuri fiind Gorgone înaripate, iar lângă ele şezând lei[5]. Tamburele de jos ale coloanelor erau decorate, cu femei care nu erau văzute din profil, ci care se uitau la vizitator. Două capete sunt păstrate[6], purtând *epiblema* peste cap, prinsă cu o coardă, iar trăsăturile lor nu se diferenţiază de cele ale *korai*-elor de sine stătătoare ale perioadei, fiind prezent inclusiv „zâmbetul arhaic”.

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 160.

[2] John Boardman, *op. cit.*, p. 208, fig. 217.1 (550-540, înălţime 0,30 m, M. Britanic B 91), 217.2 (550-540, înălţime 0,59 m, M. Britanic B 90), 217.3 (550-540, înălţime 1 m, M. Britanic B 121), 217.4 (550-540, înălţime 0,36 m, M. Lodon B 119), 217.5 (550-540, înălţime 0,26 m, M. Britanic 118); p. 209, 217.7 (500, înălţime 0,10 m, M. Britanic B 215).

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 209, fig. 217.6 (550-540, înălţime 0,10 m, M. Britanic 89).

[4] John Boardman, *op. cit.*, pp. 160 şi 161.

[5] John Boardman, *op. cit.*, p. 209, fig. 218.1 (540-520); p. 210, fig. 218.2 (540-520, înălţime 0,91 m, M. Istanbul 239).

[6] John Boardman, *op. cit.*, p. 211, fig. 219 (înălţime 0,27 m, M. Berlin).

Femei ce privesc înspre vizitator, pe tamburul unei coloane mai mici, sunt şi la Kyzikos, datate circa 540[1], iar acestea dansează în cerc, ţinându-se de mână. Sculptura tambureală este una dintre puţinele trăsături recurente din variata sculptură arhitecturală din estul *Magnei Graecia*. O altă astfel de trăsătură este utilizarea frizelor reliefate, dar nu care sunt continue, nu prezintă o naraţiune, ci scene izolate şi identice ori similare. De exemplu, la Myus (540)[2], Iasos şi Kyzikos (520)[3] este prezent pe frize motivul carului alergând. La Pergamum a fost descoperit un relief cu Europa, iar la Kyzikos unul cu Herakle, cu lei şi cu jumătatea din faţă a unor tauri. Cicladele nu au nimic să ofere în ceea ce priveşte arhitectura sculpturală, dar la Thasos, în nordul Mării Egee, găsim decoraţie reliefală pentru porţile de intrare în oraş, ce consta din zeităţi şi care datează din aproximativ 500[4, 5].

5. Trezoreriile din perioada Arhaismului

Trezoreriile sunt încăperi mici, de obicei înconjurate de terase, donate de cetăţi la sanctuare panelenice, drept mulţumire şi drept semn al pietăţii, care serveau ulterior şi drept cameră în care se puneau şi alte daruri aduse zeilor. Majoritatea acestor încăperi datează din Perioada arhaică, iar cele mai complexe sunt cele de la Olympia şi de la Delphi. În această din urmă locaţie flancau Calea Sacră ce ducea la templu, iar la Olympia erau situate lângă sanctuare şi lângă stadion.

Cea mai veche trezorerie care avea şi sculptură este cea dedicată de **Sykion** la **Delphi**, probabil creată la comanda tiranului Kleisthenes, către sfârşitul domniei sale, în 560. Rămăşiţele ei, împreună cu cele ale unei alte clădiri rotunde, au fost găsite în fundaţia unei trezorerii sykioniene ulterioare. 14 metope cu reliefuri erau în total în această trezorerie, 4 dintre care ni s-au păstrat în totalitate, plus fragmente din altele. Inscripţii din fundalul reliefurilor numeau figurile reprezentate şi se putea ca un obiect, precum Argosul, să fie continuat pe două metope[6]. Într-un fragment ne sunt prezentaţi Lynkeus, Idas, Kastor şi Polydeukes furând vaci[7], iar în realizarea acestora din urmă se creează un efect de trecere de la un relief cu ieşire mai mare la reliefuri cu ieşire mai mică, până la perete. De exemplu, acest efect este realizat de picioarele vacilor, cele care sunt

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 212, fig. 220 (înălţime 0,30 m, M. Istanbul).

[2] John Boardman, *op. cit.*, p. 213, fig. 222 (înălţime 0,70 m, M. Berlin).

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 212, fig. 221 (înălţime 0,55 m, M. Istanbul 525).

[4] John Boardman, *op. cit.*, p. 213, fig. 223 (înălţime 2,54 m).

[5] John Boardman, *op. cit.*, p. 161.

[6] John Boardman, *op. cit.*, p. 190, fig. 208.1 (560, M. Delphi).

[7] John Boardman, *op. cit.*, p. 191, fig. 208.2 (560, M. Delphi).

mai apropiate de spectator fiind ieşite mai mult din perete, iar cele mai depărtate mai puţin. Într-un altul este prezentată vânătoarea Mistreţului caledonian, iar în altul Phrixus şi berbecul. De asemenea, o a cincea scenă ni-l înfăţişează pe Zeus, în formă de taur, furând-o pe Europa[1], în anatomia şi îmbrăcămintea căreia sculptorul dă dovadă de multă abilitate[2].

Posibil că mai mult de o trezorerie de la Delphi beneficia de *kore* în loc de columne, aceasta fiind prima dată când în Grecia se folosesc cariatide. Pentru cea cnidiană doar fragmente din corpul fetelor s-au găsit, dar dintr-o trezorerie pe care nu o putem identifica s-a descoperit o *kore* semănând cu cele mai ionizante din Akropola atheniană[3]. Cea mai importantă trezorerie de la **Delphi** este cea a **Syphnosului**[4], cetate care se înavuţise de pe urma minelor de aur şi argint. Trezoreria este înainte ca cetatea să fie prădată de samieni, în 525 şi înainte ca minele-i să fie inundate, dar nu cu mult înainte de aceste negre momente, dacă e să judecăm după caracterul grăbit şi incomplet al trezoreriei. Un cap al unei cariatide[5] de aici ne este păstrată şi părţi din corp, destul de mult pentru a ne permite afirmarea unei afinităţi cu stilul cicladic. Tamburul de deasupra *kore*-i prezintă reliefuri, iar întreaga trezorerie este ornată de ciubucuri. Altă cariatidă ni s-a păstrat cu tot cu tamburul de deasupra, plus cu capitel[6].

Pe terasă sunt sculptate *korai*-e, ca *akroterion* sunt *Nikai*, pe arhitravă sunt frize şi există două frontoane cu grupuri sculpturale, dintre care cel din spatele templului s-a păstrat[7]. La aceste grupuri deşi jumătatea de jos a personajelor este în continuarea peretului, jumătatea de sus este de sine stătătoare. În grupul ce ni s-a mai păstrat ne este prezentat Herakle încercând să ia cu sine tripodul de la Delphi, pe când Apollo şi Artemis încearcă să-l oprească. Zeus stă la mijloc între Herakle şi ceilalţi doi zei, încercând să-i despartă. În grup mai sunt şi oameni, cai şi trăsuri, fără a avea vreo legătură cu legenda mitologică. Herakle, împreună cu cei trei zei, păstrează o uniformitate în mărime, doar Zeus fiind puţin mai mare decât ceilalţi trei, aspect intenţionat, pentru a simboliza superioritatea lui în faţa restului. Dar celelalte figuri, ce nu au legătură cu naraţiunea mitică, sunt mai mici decât cele trei personaje principale[8]. Trunchiul lui Herakle este văzut din

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 181, fig. 208.3 (560, M. Delphi).

[2] John Boardman, *op. cit.*, pp. 157 şi 158.

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 192, fig. 209 (530, înălţime 0,66 m, M. Delphi).

[4] Reconstruire a trezoreriei colorată: Fred S. Kleiner, *op. cit.*, p. 113, fig. 5.8.

[5] John Boardman, *op. cit.*, p. 192, fig. 210 (525, M. Delphi).

[6] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 82, fig. 94 (525, M. Delphi).

[7] John Boardman, *op. cit.*, p. 193, fig. 211 (525, înălţime la centru de 0,74 m, M. Delphi).

[8] John Boardman, *op. cit.*, p. 158.

faţă, deşi există şi un uşor efect de oblicitate (de curbă), prin faptul că dreapta pieptului lui Herakle este mai mare decât stânga, căci eroul se întoarce cu faţa către zeii din spate, care încearcă să-l oprească. La Zeus picioarele sunt văzute din profil, în timp ce trunchiul este văzut din faţă.

Frizele din trezoreria syphniană sunt compoziţii continue, dar celei din sud îi lipseşte mult. Friza estică[1] este tăiată în două, iar fiecare jumătate prezintă un subiect ce are legătură cu cel prezentat de cealaltă jumătate: Olympul şi Troia. În cea troiană este reprezentată lupta lui Ahille, aşezat în dreapta frizei, cu Memnon, aşezat în stânga acesteia. Picioarele lui Memnon sunt văzute din profil, trunchiul din faţă, iar la fel este văzut şi soldatul mai la stânga de eroul troian. Ahille poartă un scut cu capul unei Gorgone pe el. Între cei doi şi pe jos, mort, este Pentelochus. În jumătatea troiană este reflectată lupta pământenilor în Olymp. În partea stângă, corespunzătoare deci lui Memnon şi troienilor, îi vedem pe zeii care sunt de partea acestora în război, iar de partea dreaptă, corespunzătoare părţii în care stă Ahille şi deci grecilor, sunt reprezentaţi zeii care ţin cu aceştia. În centrul acestei părţi, deşi o mare parte din silueta lui nu s-a prezervat, era probabil Zeus, care avea ultimul cuvânt de spus atât în lupta zeilor, cât şi în cea a muritorilor. Asta i-ar face pe ceilalţi zei antrenaţi într-o dezbatere, fiecare aducând argumente în favoarea câştigării războiului de către partea pe care o favoriza.

Putem să ne aventurăm şi la o identificare a divinităţilor: în colţul din stânga scena ar putea începe cu Ares, urmat de Eos (mama lui Memnon), Artemis/Aphrodita, apoi Apollo. Picioarele lui Ares sunt văzute din profil, pe când trunchiul din faţă, deşi există şi un efect de oblicitate, de curbă formată de trunchi, pe măsură ce ne plimbăm privirile de la partea inferioară a acestuia la partea superioară. Apollo este întors cu faţa către zeiţele din spatele lui, ascultând la ce au de spus. De partea zeilor care ţin cu elenii îi avem, începând de la Zeus şi mergând înspre dreapta, Athena, Hera şi posibil Thetis (mama lui Ahille). Zeii, deşi sunt într-o dezbatere, sunt mult mai statici, arătându-le natura nemuritoare şi neschimbătoare. Ei sunt văzuţi din profil, pe când în cazul celeilalte jumătăţi a frizei estice, unii dintre cai, de exemplu, se întorc cu faţa spre spectator, căci sunt îngrămădiţi de alţi cai. Acest aspect, împreună cu altele, conferă frizei estice mobilitate, ca opusă celeilalte jumătăţi.

Friza vestică[2], situată deasupra părţii prin care se intra în edificiu, este tăiată în trei, pentru a se potrivi cu terasa, care este de asemenea împărţită în trei. Numele personajelor erau inscripţionate, iar din cauza trecerii timpului, care făcea ca aceste însemnări să nu mai fie aşa de clare, ele erau refăcute. Cu toate astea, puţine dintre ele s-au păstrat până la noi, inclusiv una de pe par-

[1] John Boardman, *op. cit.*, pp. 196-197, fig. 212.2 (525, M. Delphi).

[2] John Boardman, *op. cit.*, p. 199, fig. 212.4.

tea nordică[1], care identifică creatorul ei şi a frizei din partea estică, cu numele fie Endoios, fie Aristion din Paros. Probabil că el este şi creatorul frontonului ce ni s-a mai păstrat, iar partea sudică şi vestică, împreună cu cariatidele, au fost făcute de un alt artist. Endoios/Aristion face capurile mai mari şi mai grase, arată măiestrie în a reda natural, nelinear, siluetele, cu toate că relieful are o ieşire mică. De asemenea, se arată un virtuoz şi în crearea efectului de trecere în trepte de la partea de relief cea mai ieşită în afară până la perete. Pentru sporirea acestui efect, de retragere progresivă a scenei, artistul s-a folosit şi de culoare; de exemplu, în cazul unui car caii, care sunt mai aproape de spectator, sunt albi, pe când carul, ce este în spatele cailor, este pictat cu o culoare închisă[2, 3].

Friza nordică prezintă o Gigantomahie, confruntarea dintre zei şi giganţi. Începând din stânga, primul reprezentat este Hephaestus, care pare a lucra la o armă. De aceea el este situat în spatele celorlalţi, pentru că rolul lui era mai ales de a confecţiona diferite arme cu care ceilalţi olympieni să-i poată învinge pe duşmani, Hephaestus fiind responsabil chiar cu crearea fulgerelor pe care Zeus le arunca. Urmează, după zeul fierar, Hestia şi Demetra, iar mai la dreapta, în mijlocul giganţilor, este Dionysos, lângă un car ce este tras de doi lei. Ambii lei atacă un gigant, unul dintre ei înfigându-şi colţii în trunchiul inamicului. Gigantul, a cărui faţă exprimă teamă, are mâna pusă deasupra labei leului care-i sfâşie trunchiul, încercând să-i îndepărteze membrul. Se creează astfel un complex efect de suprapunere, capul şi labele leului fiind suprapuse peste trunchiul gigantului, iar mâna acestuia fiind la rândul ei suprapusă peste laba leului ce-i atacă trunchiul. Cel de-al doilea leu, din care ni s-a păstrat foarte puţin, îşi punea laba pe umărul stâng al gigantului, care este umărul mai din dreapta frizei. Capul acestui de-al doilea leu probabil se pregătea să muşte din capul gigantului. Deci membrul leului se află în spatele gâtului şi capului gigantului, creându-se astfel încă o suprapunere. Excepţional pentru Perioada arhaică este şi întoarcerea capului gigantului atacat de cele două feline către atacatori, astfel că îi vedem faţa nu din profil, ci frontal. Mai la dreapta de Dionysos este Themis, care se află pe carul tras de lei.

La dreapta gigantului atacat de lei sunt Artemis şi Apollo, iar la dreapta acestora este un gigant care fuge de ei, şi a cărui faţă exprimă de asemenea groază, ca cea a confratelui său atacat de lei. Pe când feţele giganţilor exprimă emoţie, cele ale olympienilor exprimă serenitate, nu mânie în luptă şi nici măcar bucuria izbânzii. Capul gigantului ce fuge de Artemis şi Apollo este întors către aceşti zei, iar veşmântul său este suflat de vânt, caracteristică pe care o vom vedea fructificată mai ales în Clasicism. La acest gigant vedem şi un element arhaizant, căci, pe când

[1] John Boardman, *op. cit.*, pp. 194-195, fig. 212.1 (525, M. Delphi).

[2] John Boardman, *op. cit.*, p. 118, fig. 130.

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 158.

picioarele şi faţa sunt văzute din profil, trunchiul este văzut din faţă[1]. La dreapta acestui gigant care fuge şi culcat la pământ este unul dintre confraţii săi căzuţi în luptă, în timp ce nu vedem vreun zeu căzut în luptă sau rănit măcar. Un alt contrast ce se face între figurile lui Apollo şi Artemis, faţă de cea a gigantului fugitiv, este că primii sunt iesiţi în volum mare, pe când giganţii sunt ieşiţi în volum mic. Încă un element de diferenţiere a zeilor faţă de giganţi este că primii sunt individualizaţi, de exemplu, prin îmbrăcăminte sau coafură, pe când giganţii poartă acelaşi echipament, care oricum nu permite observarea feţei lor şi sunt cam de aceeaşi înălţime. Unii giganţi fug, pe când zeii înaintează şi atacă.

La dreapta acestei scene de luptă, dintre perechea Artemis-Apollo şi gigantul, este o secţiune centrală care lipseşte, dar în care ar fi stat Zeus, în carul său de luptă, o parte dintre cai fiind vizibili, iar ei stând pe picioarele din spate, pregătindu-se a lovi cu cele din faţă pe un gigant. Stăpânul Olympului probabil stătea în picioare şi ţinea un fulger într-o mână adusă în spate, pregătindu-se să-l arunce într-unul dintre duşmani. La dreapta lui Zeus doi giganţi ţin suliţele ridicate înspre el, deşi faţa lor exprimă teamă. Zeul suprem se luptă deci cu doi giganţi deodată. La dreapta celor doi giganţi confruntaţi cu Zeus este Aphrodita, stând într-un genunchi şi pregătindu-se a-şi înfige suliţa într-un gigant culcat la pământ. La dreapta Aphroditei şi stând în picioare este Athena, ce poate fi identificată prin *aegis*-ul pe care-l purta şi care era înconjurat de şerpi. Scutul zeiţei, al cărei interior îl putem vedea, poartă încă culoare. La dreapta Athenei este un gigant care se dă înapoi, fiind cu picioarele îndoite şi stând astfel aproape ghemuit. La dreapta acestuia, încă un gigant căzut, precum şi altul, în picioare şi cu suliţa ridicată, pregătindu-se a lovi în Athena.

La dreapta acestui din urmă gigant este Ares, zeul războiului, în confruntare cu doi giganţi, unul dintre ei cu suliţă, pe când celălalt pregătindu-se să arunce cu o piatră. La dreapta acestor giganţi cu care se confruntă Ares este Hermes, poziţia lui înaintată fiind explicată prin faptul că el era foarte rapid, putând zbura cu aripioarele de pe corpul lui, şi pentru faptul că era mesagerul zeilor, astfel că el putea să se întoarcă repede înapoi la Hephaistos şi să ia un fulger, pe care apoi să-l ducă lui Zeus, ori să ia o armă, pe care s-o ducă unul alt zeu. Hermes poate fi recunoscut după coiful conic pe care-l purta. Se pregăteşte să scoată un cuţit din teacă, fiind în luptă cu mai mulţi giganţi, înghesuiţi unul în altul. Avem la dreapta acestor giganţi o parte care lipseşte din friză, rămânând însă câteva rămăşiţe din Poseidon, şi el în confruntare cu mai mulţi giganţi. În final, colţul din dreapta al frizei ne prezintă un zeu neidentificabil, în confruntare unu la unu cu un gigant în picioare, în timp ce la picioarele sale stă un alt gigant, aproape culcat la pământ. Pe

[1] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 90, fig. 108.

unul dintre scuturile din friza nordică era inscripţionat şi numele artistului, dar scutul s-a deteriorat şi această semnătură nu se mai vede.

Creatorul frizelor de pe latura vestică şi sudică[1] nu foloseşte tehnica trecerii în trepte de la relief la perete, ci face treceri abrupte. Din faptul că capul personajelor de pe laturile sudică şi vestică sunt mai alungite, unii autori consideră că aritistul care le-a creat ar fi din nordul Ioniei, pe când Endoios/Aristion ar putea fi din Ciclade. Vizitatorul care mergea pe Calea Sacră înspre templu vedea la început laturile nordică şi estică, trebuind să meargă intenţionat înspre ele pentru a vedea şi celelalte două laturi. Acest lucru nu s-a dovedit la întâmplare, căci artistul din Ciclade este cu adevărat mai talentat decât cel din nordul Ioniei. Dar sculptura arhitecturală de la trezoreria de la Syphnos era împodobit colorată şi se adăugau diverse materiale şi pietre preţioase.

Şi **trezoreria massaliană de la Delphi** este de invidiat, fragmentele care ne-au rămas arătând că datorau mult influenţei nord-ioniene, iar cei care au creat colonia Massalia erau ei înşişi din Phocea[2]. **Trezoreria atheniană de la Delphi** este dorică, iar, deşi Pausanias afirmă că a fost făcută în cinstea victoriei de la Marathon din 490, trăsăturile ei indică o dată mai timpurie, iar probabil că autorul antic o confunda cu un soclu de acolo, care într-adevăr fusese făcut în cinstea celebrei înfrângeri a persanilor. Metopele sunt împărţite între Herakle şi Theseu, acesta din urmă având totuşi poziţia predilectă. Există fragmente de frontoane, la unul dintre aceste fragmente bucăţi dintr-o bătălie, pe când la celălalt care şi o Athena ce ocupă poziţia centrală. *Akroteria* constau din amazoane călare, duşmance atât ale lui Herakle, cât şi ale lui Theseu. Figurile din metope sunt fie total de sine stătătoare, fie doar ataşate superficial de peretele din spatele lor[3]. Anatomia, părul şi trăsăturile sunt bine detalitate, iar membrele şi trunchiul corpului nu mai sunt aşa de liniare precum erau în metopele înaintaşe. Perspectiva este redată prin arătarea jumătăţii de jos a trunchiului personajelor din faţă, pe când jumătatea de sus este arătată din profil. Trecerea se face gradual, surprinzându-se cum arată omul atunci când se mişcă. Este o mare avansare faţă de redarea din faţă a trunchiului în trezoreria syphniană. Frontonul nordic avea scene cu Herakle, pe când cel sudic cu Theseu; pe frontonul vestic erau metopele ce alcătuiau lupta lui Herakle cu Geryon, pe când pe cel estic erau cele cu Amazonahia, în care nu ştim dacă fie Herakle, fie Theseu apăreau, ori dacă apăreau ambii. Această din urmă parte, cea estică, era cea

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 198, fig. 212.3.

[2] John Boardman, *op. cit.*, pp. 158 şi 159.

[3] John Boardman, *op. cit.*, pp. 200-201, fig. 213 (500-490, M. Delphi); p. 202, fig. 213.1 şi 213.2; p. 203, 213.3. şi 213.4; p. 204, fig. 213.5-213.9.

prin care se intra, iar cea din sud era cu Theseu, ceea ce însemna că acestea două erau mai vizibile, răpunătorul Minotarului fiind mai drag athenienilor decât Herakle[1].

Trezoreriile de la Olympia sunt toate dorice, iar mai mult de jumătate sunt daruri ale coloniilor. Din frontonul **trezoreriei cyreene** este un fragment care-o înfăţişează pe nimfa eponimă la trântă cu un leu mic. Din această trezorerie şi dintr-o alta, probabil cea a **Byzantionului**, au fost găsite fragmente reprezentând cocoşi şi găini, aceste animale apărând atunci când era glorificat sportul, pasărea masculă reprezentând curajul în competiţie. S-a păstrat şi un fragment dintr-un relief de la o trezorerie necunoscută, datat 540-520[2], dar sculptura care a rămas substanţial este cea a frontonului de la **trezoreria Megarei**, datată 510-500. Posibil să nu fie vorba despre Megara din Grecia, ci despre cetatea cu acelaşi nume din Sicilia, dar oricum, se prezintă o Gigantomahie în dueluri[3]. Relieful este cu ieşirea mare aproape ca cea din trezoreria athenianã delphică, însă calitatea sculpturii nu este la nivelul celei din urmă[4].

6. Decoraţia funerară în Arhaism

În Era geometrică vase mari din teracotă serveau funcţia de monumente funerare. Erau decorate cu şiruri uniforme de forme geometrice, de unde şi numele perioadei istorice, dar uneori apar, în cadrul acestor şiruri, figuri umane. Acestea din urmă sunt reprezentate în scene de luptă militară, iar uneori realizând ritualuri funerare, numite *prothesis* şi *ekphora*. Primul termen semnifică perioada, imediat după moartea unei persoane, în care trupul său era spălat şi lăsat într-un loc pentru ca oamenii să vină şi să-i lamenteze trecerea în nefiinţă. Al doilea termen, *ekphora*, era a doua etapă a ritualului funerar, în care trupul decedat era dus într-o procesiune, din care neapărat făceau parte membrii familiei, la mormânt. Femeile era importante în acest ritual, ei spălând corpul şi acţionând apoi, în *ekphora*, ca bocitoare[5]. Acestea şi, în viitor, alte monumente funerare funcţionau ca *mneme*, obiecte ce aminteau despre decedat.

Din Arhaism încoace cimitirele erau în afara oraşului, multe situate lângă porţile oraşului, astfel încât trebuia să treci prin acestea pentru a ajunge în *polis*. Diferitele monumente funerare erau cu faţa la drum, astfel încât cei ce veneau aici puteau să le admire. De exemplu, unul dintre cele mai bine cercetate cimitere este Kerameikos, situat la porţile din nord-vestul Athenei. Aces-

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, pp. 159 şi 160.

[2] John Boardman, *op. cit.*, p. 205, fig. 214 (înălţime 0,47 m, M. Olympia).

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 205, fig. 205.1 (lungime 5,95 m, înălţime 0,84 m) şi 205.2 (M. Olympia).

[4] John Boardman, *op. cit.*, p. 160.

[5] Janet Burnett Grossman, *op. cit.*, p. 4.

ta conţine atât monumente private, cât şi unele puse de stat, în memoria morţilor în diferite conflicte armate. Unele dintre epitafurile monumentelor se adresează trecătorilor. Cimitirul a funcţionat din secolul XII î.Hr. până în secolul VI d.Hr., ceea ce face datarea şi interpretarea unora dintre monumente laborioasă. La multe dintre ele, atunci când au fost mutate în Muzeul din Athena, la sfârşitul secolului XIX, nici nu s-a mai notat locul de de unde au fost luate. De-a lungul timpului, Kerameikos a cunoscut reorganizări. În Clasicism, morminte private au fost adunate la un loc, închis locul respectiv cu piatră cioplită şi pusă o stelă. Membrii aceleiaşi familii aveau adesea mormintele lor colectate într-un loc, numit *periboloi*. Cu toate acestea, Kerameikos conţine cvasi-totalitatea tipurilor de monumente funerare ce pot fi întâlnite în Grecia şi ne oferă cele mai preţioase informaţii, de asemenea, despre modul cum arăta şi era organizat un cimitir la vechii eleni[1].

Tăblile de mormânt erau realizate în ateliere de sculptat, dar nu cunoaştem cu exactitate vreo astfel de creaţie pe care să o putem atribui unui mare nume al Antichităţii, precum Pheidias sau Polykleitos. Calitatea monumentelor mortuare variază de la mediocritate la excelenţă, iar aceasta indică şi starea materială a celui ce-a comandat opera. Multe dintre tăblile funerare au fost refolosite pentru ridicarea de edificii, începând din Imperiul roman şi până după Războiul grec de independenţă (1821-1830). Puţine tăblii funerare au fost păstrate intacte, cele mai multe doar în fragmente. Faptul că au fost refolosite ne face cvasi-imposibilă şi încercarea de a le descoperi locul iniţial. Începând din circa 600 monumentele încep să fie realizate din marmură, acesta fiind şi perioada în care materialul începe să fie folosit în arhitectură şi sculptură. În această perioadă de început se aşezau, ca monumente, *kouroi* sau *korai*, pentru a comemora moartea unui tânăr[2]. Ca în cazul altor realizări sculpturale, şi monumentele mortuare se pictau, iar unele dintre ele mai păstrează urme care să ne confirme acest lucru. Statusul social al unei persoane putea fi evidenţiat şi prin culoare. Înafară de pictarea reliefurilor de pe monumente funerare, uneori tăblii nesculptate erau pictate[3]. Monumentele mortuare erau ele însele obiecte de venerare în cadrul ritualurilor funerare ale grecilor. Erau unse cu ulei, împodobite cu ghirlande şi uneori li se aduceau drept ofrande diverse alimente.[4]

---

[1] Janet Burnett Grossman, *Greek Funerary Sculpture. Catalogue of the Collections at the Getty Villa*, Los Angeles, 2001, pp. 1 şi 2.

[2] Janet Burnett Grossman, *op. cit.*, pp. 2 şi 3.

[3] Janet Burnett Grossman, *op. cit.*, pp. 3 şi 4.

[4] Janet Burnett Grossman, *op. cit.*, p. 4.

În secolul VI cele mai multe memoriale funerare provin din Attica: stele rectangulare şi înalte aveau în vârf capiteluri cavete[1]. Aceste stele sunt decorate cu desene florale şi cu oameni, desenele putând fi pe una sau pe mai multe din laturile monumentului. Multe dintre capiteluri aveau sfincşi, statui de sine stătătoare, iar unele poate Gorgone, tot de sine stătătoare, capul acestor monştri fiind întors spre vizitator. Un sfinx timpuriu stă mult aplecat pe picioarele sale, astfel că corpul său vine direct în continuarea capitelului, iar acesta din urmă, spre vârf, trebuie să prezinte o grosime considerabilă, pentru a susţine greutatea creaturii[2]. Monumentele funerare din Arhaismul de mijloc reflectă opulenţa clasei conducătoare atheniene în timpul tiranilor, ele fiind mai complexe. Sfincşii nu mai sunt aşa aplecaţi, iar odată cu creşterea înălţimii statuii, ei pot fi aşezaţi pe un pervaz mai mic decât capitelul, aşezat pe acesta din urmă[3], iar capitelul, eventual şi stela, nu mai trebuie să fie aşa de groase[4]. Capitelurile de asemenea pot fi acum mai înalte, iar în loc de o formă simplă, care să nu schimbe structural continuitatea coloanei[5], capitelul poate fi constituit acum din două volute[6].

În Perioada arhaismului târziu monumentele funerare devin mai simple, constând dintr-o stelă de înălţime relativ mică, în vârf cu o palmetă, situată deasupra unei duble volute, iar, ulterior, chiar deasupra uneia singure. Dubla volută era similară în înfăţişare cu cele din Arhaismul de mijloc[7]. Un exemplu din 520 se află acum în Muzeul Louvre şi prezintă, pe stelă, un tânăr ţinând o floare, realizat prin incizie şi pictare[8]. Alt cunoscut exemplu este *Stela lui Aristion*, creată de Aristokles, datând din 510, din Velanideza, Attica[9]. Pe această piesă este reliefat un războinic, a cărei parte de sus a căştii şi barba constau din piese separate, ce nu ne-au parvenit. Culoarea roşu

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 214, fig. 224.1 (Attica, M. New York) şi 224.2 (Attica, 560, sfinxul în M. Athena şi capitelul în M. New York).

[2] John Boardman, *op. cit.*, p. 214, fig. 224.1 (Attica, M. New York).

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 215, fig. 226.1 (Zidul themistoklean din Athena, 560, înălţime 0,63 m, sfinxul M. Kerameikos şi capitelul în M New York).

[4] John Boardman, *op. cit.*, p. 214, fig. 224.3 (Attica, 540; original avea 4,23 m, M. New York 11.185 şi M. Berlin 1531); p. 218, fig. 228 (540-530, înălţime 1,42 m, M. Boston 40.576).

[5] John Boardman, *op. cit.*, p. 214, fig. 224.1 (Attica, M. New York).

[6] John Boardman, *op. cit.*, p. 214, fig. 224.2 (Attica, 560, M. New York); p. 218, fig. 228 (Attica, 540-530, înălţime 1,42 m, M. Boston 40.576).

[7] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 87, fig. 104 (530-450).

[8] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 87, fig. 105.

[9] John Boardman, *op. cit.*, p. 222, fig. 235 (2,4 m reprezintă doar înălţimea de la picioarele până la capul personajului, fără baza de sub picioare; M. Athena 29).

a fost folosită pentru păr şi pentru fundal, iar casca şi cămaşa de zale erau albastre, urmele acestor culori fiind discernabile şi pentru noi.

Stelele mortuare din Ionia, dintre care cele mai cunoscute sunt cele din Samos, nu sunt decorate de obicei cu figuri, ci sunt simple, având în vârf un *anthemion* (palmetă), cele mai timpurii fiind aşezate pe o volută în formă de liră. Probabil că acest tip de ornamentaţie a determinat renunţarea la cavetă în Athena şi că tot acesta a influenţat renunţarea la sfincşii aşezaţi în vârful stelei[1]. În locul monştrilor se pun palmete, o pereche sau două de volute, încă menţinându-se reliefurile de pe stelă, dar aceasta din urmă fiind mai scundă şi mai puţin elaborată[2]. În nordul Greciei găsim monumente funerare similare, cu stele înalte, subţiri, fără sfincşi în vârf, ci doar cu palmete şi cu volute pe care acestea sunt aşezate[3].

Pe stelă se află de obicei reliefat un singur bărbat[4], dar exista şi posibilitatea să fie departajată în două, iar pe una dintre părţi să fie un *kouros*, pe când pe cea de-a doua, de jos şi mai mică, să fie o altă figură, cel mai adesea călăreţi[5] sau care, dar, întru-un caz, este o Gorgonă[6]. Ceea ce se sculptează pe stelă indica profesia celui decedat, carele sau reprezentarea unui soldat putând arăta faptul că cel mort fusese militar. Un purtător de disc se află pe o stelă din Muzeul Naţional din Athena, ceea ce indică că cel mort se îndeletinicise cu atletismul. Pe o altă stelă este înfăţişat un boxer, ceea ce indică acelaşi lucru[7]. Uneori personajul reprezentat ţine o rodie în mână[8], fructul Persephonei, pentru a simboliza viaţa de dincolo de moarte. Se putea ca stela pe care era figura reliefată să fie aşezată pe o bază pe care nu era nimic reliefat[9]. Figurile puteau fi doar reliefate, reliefate şi pictate ori incizate şi pictate[10, 11]. De asemenea, ca şi în cazul sfincşilor situaţi deasupra coloanei, începând din Arhaismul de mijloc ornamentaţia trunchiului stelei va deveni mai

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 214, fig. 224.4 şi 224.5 (ambele: M. Athena şi M. New York).

[2] John Boardman, *op. cit.*, p. 163.

[3] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 87.

[4] John Boardman, *op. cit.*, p. 219, fig. 230 (Kerameikos din Athena, 560, înălţime 1,81 m, M. Kerameikos).

[5] John Boardman, *op. cit.*, p. 219, fig. 229 (Lamptrai, din Attica, 550, M. Athena 41).

[6] John Boardman, *op. cit.*, p. 220, fig. 231 (Zidul themistoklean din Athena, 560-550, înălţime 2,39 m, M. Athena 2687).

[7] R. Ross Holloway, *A View of Greek Art*, Providence, 1973, p. 42.

[8] John Boardman, *op. cit.*, p. 214, fig. 224.3; p. 220, fig. 232 (Attica, 540, înălţime 1,79 m, M. New York 11.185).

[9] John Boardman, *op. cit.*, p. 214, fig. 224.3 (Attica, 540, original avea 4,23 m, M. New York 11.185 şi M. Berlin 1531).

[10] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 70, fig. 74 (540-530, M. New York).

[11] John Boardman, *op. cit.*, pp. 162 şi 163.

elaborată. *Kouroi* erau folosiţi şi ei ca monumente funerare, precum şi lei, de exemplu, trei din Perachora, care acum se află în Muzeele din Copenhaga şi Boston[1].

Din Boetia, Tanagra, provine stela *Dermys şi Kittylos*[2], datată 580, iar mai târziu se vor folosi şi în alte părţi ale Eladei, ca-n Attica, capiteluri constând din volute în formă de liră şi stele din marmură şi cu reliefuri. Sunt vârfuri de stele similare celor attice şi-n Aegina iar, din argilă, în Corinth, tot de aici provenind şi un sfinx din marmură, probabil de la o stelă mortuară. În ultimul deceniu al secolului VI şi ulterior, când creaţiile attice încetează, mai multe stele subţiri şi cu palmete se găsesc în Grecia continentală şi Grecia colonială, prea multe pentru a fi atribuit doar diasporei attice. În aceste arii, neattice, forma şi decoraţia stelelor funerare se vor păstra până în Perioada clasică de început. O inovaţie este adăugarea unei rame care să încadreze figura reliefată şi s-o pună astfel în evidenţă[3, 4].

Toate stelele de până acum au fost înalte şi scunde, iar personajele au încăput în acest cadru restrâns pentru că stăteau în picioare. Dar în Perioada arhaică târzie apare, mai ales în Athena, stele în care personajul este aşezat[5] sau în care este vorba despre un grup de personaje[6], uneori, precum într-o stelă târzie din Aegina, strângându-şi mâna, un subiect numit *dexiosis*. Stela este acum mai lată, iar exemplarele acestui nou tip ridică şi problema identificării funcţiei lor, funerară sau votivă. În ultimii ani ai Arhaismului în Attica apar socluri dreptunghiulare, cu reliefuri pe faţă şi pe laturi şi cu stele funerare sau statui aşezate deasupra[7]. Motivele călăreţului[8], carului[9] sau al atleţilor[10] sunt preluate şi de acest nou tip de creaţie funerară, dar este prezentă şi

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 239, fig. 267 (570-550, înălţime 0,95 m, M. Boston 97.289).

[2] John Boardman, *op. cit.*, p. 55, fig. 66 (580, înălţime 1,47 m, M. Athena 56).

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 227, fig. 244 (Orchomenos, din Boetia, 490, înălţime 1,97 m, M. Athena 39).

[4] John Boardman, *op. cit.*, p. 163.

[5] John Boardman, *op. cit.*, p. 223, fig. 236 (lângă Athena, 500, înălţime 0,57 m, Copenhaga I.N. 2787).

[6] John Boardman, *op. cit.*, p. 223, fig. 237 (Anavyssos, din Attica, 530, înălţime 0,38 m, M. Athena 4472); p. 224, fig. 238 (Attica, 490, înălţime 0,43 m, M. Athena 36).

[7] John Boardman, *op. cit.*, p. 225, fig. 241 (Zidul themistoklean din Athena, 500, înălţime 0,27 m, M. Athena 3477); p. 226, fig. 242 (Zidul themistoklean din Athena, 510, înălţime 0,32 m, M. Athena 3476); p. 227, fig. 243 (Zidul themistoklean din Athena, 510, înălţime 0,29 m, M. Kerameikos P 1002).

[8] John Boardman, *op. cit.*, p. 225, fig. 240 (Athena, 550-540, înălţime 0,32 m, M. Kerameikos P 1001).

[9] John Boardman, *op. cit.*, p. 225, fig. 241 (Zidul themistoklean din Athena, 500, înălţime 0,27 m, M. Athena 3477).

[10] John Boardman, *op. cit.*, p. 225, fig. 241 (Zidul themistoklean din Athena, 500, înălţime 0,27 m, M. Athena

scenă de petrecere a timpului liber[1] şi una de luptă între animale[2]. Soclurile dreptunghiulare au fost totuşi identificate şi la mijlocul secolului VI[3]. O bază din 510, semnată de Endoios şi găsită la Zidul themistoklean[4], este de remarcat prin modul în care perspectiva este redată, prin crearea unui subtil efect de oblicitate în trunchiurile personajelor[5].

Precum am văzut şi atunci când discutam despre sculptorii attici, unii se semnau pe stelă ori pe soclurile dreptunghiulare pe care se aşeza o stelă sau o statuie, însă inscripţiile puteau identifica şi numele decedatului. Stelele şi soclurile care le-au purtat nu au fost adesea găsite împreună, dar într-o astfel de excepţie s-a găsit la baza stelei numele artistului, Aristokles, iar pe soclu numele decedatului, Aristion[6]. Numele acestui artist a fost găsit şi pe un alt soclu, sau poate chiar două, şi de asemenea pe un soclu pe care era aşezat un *kouros*, realizat pentru un carian[7].

Mai există şi o placă reprezentând un călăreţ şi cea a *Alergătorului de la Marathon*[8], care pot fi de la alte tipuri de monumente mortuare. Subiectul cel mai obişnuit de pe stelele attice este un *kouros*, un tânăr nud stând în picioare[9]. Adeseori ţine un băţ sau o suliţă în mână şi poate fi identificat ca un atlet dacă ţine un *aryballos* în mână, o caschetă cu ulei cu care atleţii se ungeau pe corp. Într-un exemplar contemporan cu cele cu *kouros*, din 540, un adult este reprezentat ţinând pumnul sus, ca un boxer[10]. Două stele mai târzii, una din 530 şi una din 510, prezintă mai

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 226, fig. 242.3 (Zidul themistoklean din Athena, 510, înălţime 0,32 m, M. Athena 3476).

[2] John Boardman, *op. cit.*, p. 227, fig. 243 (Zidul themistoklean din Athena, 510, înălţime 0,29 m, M. Kerameikos P 1002).

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 225, fig. 240 (Athena, 550-540, înălţime 0,32 m, M. Kerameikos P 1001).

[4] John Boardman, *op. cit.*, p. 226, fig. 242 (înălţime 0,32 m, M. Athena 3476).

[5] Gisela Richter, *op. cit.*, pp. 89 şi 92.

[6] John Boardman, *op. cit.*, p. 222, fig. 235 (Velanideza, din Attica, 510; 2,4 m reprezintă doar înălţimea de la picioarele până la capul personajului, fără baza de sub picioare; M. Athena 29).

[7] John Boardman, *op. cit.*, p.164.

[8] John Boardman, *op. cit.*, p. 224, fig. 239 (Athena, 510, înălţime 1,02 m, M. Athena 1959).

[9] John Boardman, *op. cit.*, p. 219, fig. 230 (Kerameikos din Athena, 560, înălţime 1,81 m, M. Kerameikos); p. 220, fig. 231 (Zidul themistoklean din Athena, 560-550, înălţime 2,39 m, M. Athena 2687), fig. 232 (Attica, 540; întreaga structură, cu bază, soclu, capitel şi sfinx, avea original 4,23 m, acesta fiind de fapt un fragment din: J. Boardman, *op. cit.*, p. 214, fig. 224.3; M. New York 11.185 şi M. Berlin 1531).

[10] John Boardman, *op. cit.*, p. 221, fig. 233 (Zidul themistoklean din Athena, înălţime 0,23 m, M. Kerameikos).

des bărbaţi cu barbă şi cu armament militar[1]. Ocazional există pe stele perechi de personaje: un exemplar prezintă un frate şi-o soră[2]; un altul, din Theba, un bărbat şi un tânăr; un altul, din aproximativ 500, prezintă doi soldaţi, unul stând în picioare, în timp ce celălalt stă pe unul dintre genunchi, aplecat[3]. În ceea ce priveşte stelele pe care se aplică şi culoare, putem observa, la cele din Arhaismul târziu, o tendinţă de a reprezenta îmbrăcămintea personajelor, atât pe băieţi, cât şi pe bărbaţi. O temă importantă, tot din această perioadă şi care va fi prezentă nu doar în Attica, este bătrânul ce se sprijină pe baston, lângă el cu un câine[4]. Vedem astfel că în Attica, pe stelele funerare, se prezintă trei tipuri de oameni, în funcţie de vârsta lor şi în postura ce se identifică cel mai bine cu respectiva vârstă: tânărul atlet, cu o suliţă, *aryballos* sau un disc; adultul războinic, cu armură şi cu lance; bătrânul sprijinit în baston, iar la picioare cu un câine. S-a emis părerea că tipul bătrânului cu baston şi câine ar putea origina în estul Greciei Mari[5].

S-a observat că la sfârşitul Arhaismului stelele devin mai populare şi în alte regiuni ale Greciei, înafară de Attica. Subiectele sunt în mare parte similare cu cele folosite în Attica, adeseori tineri, dar acum îmbrăcaţi[6], iar reprezentarea bătrânului cu câinele este acum foarte populară. Naxianul Alexanor a realizat o stelă pentru un mormânt din Orchomenos, Boetia[7], ceea ce demonstrează încă relevanţa acestei insule pentru arta sculpturală elenă, precum şi mobilitatea artiştilor. Noi motive introduse sunt: cel al unei *kore*, la Eltyna, Creta, datând din 490[8]; cel al unui copil ţinând un cocoş şi un flacon cu ulei, din Kos, circa 490[9]. O stelă largă şi neobişnuită a fost găsită la Kalchedon, datată 550, comemorând poate moartea mamei în timpul naşterii[10]: se prezintă o femeie şezândă, înconjurată de mai mulţi oameni, care toţi par a o asista în procesul naş-

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 221, fig. 234 (Attica, 530, înălţime 1,42 m, M. New York 36.11.13); p. 222, fig. 235 (Velanideza, din Attica, 510; 2,4 m reprezintă doar înălţimea de la picioarele până la capul personajului, fără baza de sub picioare; M. Athena 29).

[2] John Boardman, *op. cit.*, p. 214, fig. 224.3 (Attica, 540, original avea 4,23 m, M. New York 11.185 şi M. Berlin 1531).

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 223, fig. 236 (lângă Athena, 500, înălţime 0,57 m, Copenhaga I.N. 2787).

[4] John Boardman, *op. cit.*, p. 227, fig. 244 (Orchomenos, din Boetia, 490, înălţime 1,97 m, M. Athena 39).

[5] John Boardman, *op. cit.*, pp. 163 şi 164.

[6] John Boardman, *op. cit.*, p. 228, fig. 245 (Syme, lângă Rhodos, 500, înălţime 2,32 m, M. Istanbul 14).

[7] John Boardman, *op. cit.*, p. 227, fig. 244 (490, înălţime 1,97 m, M. Athena 39).

[8] John Boardman, *op. cit.*, p. 228, fig. 246 (înălţime 1,85 m, M. Heraklion 473).

[9] John Boardman, *op. cit.*, p. 229, fig. 247 (înălţime 0,42 m, M. Kos).

[10] John Boardman, *op. cit.*, p. 229, fig. 248 (lungime 0,57 m, înălţime 0,38 m, M. Istanbul 524).

terii, cu excepţia unuia, aşezat în dreapta, şi care pare a fi un bocitor. La Kos a fost găsită şi o stelă cu conţinut erotic, datată 500[1], a cărei funcţie funerară apare astfel îndoielnică[2].

La Xanthos, în Lycia, au fost descoperite mai multe opere din prima jumătate a secolului V î.Hr., printre care se numără şi *Monumentul Harpiilor*, un bloc mortuar cu reliefuri pe toate cele patru lungimi, care era aşezat odată pe o coloană înaltă. Conţinutul sculptural constă din bărbaţi şi femei aducând daruri zeilor şi strămoşilor eroizaţi, pe de o parte, precum şi din harpii sau sirene cărând cu sine sufletele celor decedaţi. Stilul denotă influenţa Greciei de est. Există un sarcofag descoperit la Gümüşçay, la 72 de kilometri nord-est de Troia, în 1994, al cărei stil îl situează în circa 510-490[3]. Are reliefuri pe toate cele patru laturi, cu ieşire în volum mică. Faţa arată uciderea Polyxenei de către Neoptolemos. Acesta era fiul lui Ahille, iar după prădarea Troiei i-a apărut în vis fiului său, cerând sângele unei prinţese troiene Polyxena drept libaţie. Scena ne înfăţişează trei greci ţinând-o pe prinţesă, în timp ce femeile Troiei o jelesc. Un al patrulea elen, Neoptolemos, înfinge sabia în gâtul fetei. În fundal este tolosul lui Ahile. La dreapta scenei stă o femeie ce pare a fi Hekabe, regina Troiei şi mama victimei. Ea poate fi identificată astfel după ridurile de pe faţă, ce-i indică vârsta înaintată. Pe laturile sarcofagului se prezintă scene cu femei, în care luxul este prezent[4]. În Akraiphia, Boetia, a fost descoperită în 1992 o stelă înfăţişând un *erastes* cu *eromenos*-ul său[5]. Acesta din urmă miroase o floare şi ţine un cocoş în braţe, daruri pe care iubitul mai mare le dădea celui mai mic.

7. Sculpturi cu conţinut religios în Arhaism

Ceea ce înlătură orice îndoială în privinţa identificării unei stele ca una votivă este prezenţa în relief pe ea a unui grup de adoratori. Nu mai contează în acest caz dacă stela a fost găsită într-un cimitir şi nici vechimea ei. După cum am spus şi în capitolul precedent, prezenţa în relief a unei figuri şezânde ridică întrebarea dacă nu sunt cumva votive. În secolul VI există astfel de exemple în Paros, colonia ei, Thasos[6] şi în Thespiae, Boetia. Pe o stelă din Lebadea, din Boetia,

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 229, fig. 249 (înălţime 0,72 m, M. Kos).

[2] John Boardman, *op. cit.*, pp. 164 şi 165.

[3] Richard Neer, *'A Tomb Both Great and Blameless': Marriage and Murder on a Sarcophagus from the Hellespont*, în *Res: Anthropology and Aesthetics. Volume 61/62*, Cambridge (Massachusetts), 2012, p. 98, fig. 1; p. 100, fig. 2 şi 3; p. 102, fig. 6; p. 103, fig. 7; p. 110, fig. 11.

[4] Richard Neer, *op. cit.*, pp. 99 şi 102.

[5] Seth Estrin, *Cold Comfort: Empathy and Memory in an Archaic Funerary Monument from Akraiphia*, în *Classical Antiquity. Volume 35*, no. 2, Berkeley, 2016, p. 190.

[6] John Boardman, *op. cit.*, p. 230, fig. 251 (550, înălţime 1,19 m, M. Louvre 3103).

o figură ţine un *kantharos* în mână, iar într-una din Rhodos un corn de băut vin, ceea ce poate indica fie o asociaţie dionysiacă, fie una funerară. Prezenţa *kantharos*-ului este şi pe o serie de reliefuri din Laconia, unde îşi face apariţia în aproximativ 550 şi durează până-n Perioada elenistică. Alte reliefuri votive laconice reprezintă adoratori, şerpi sau Dioscuri[1].

În *Relieful de la Chrysapha*, din Sparta, datat 550-540[2], ni se prezintă un bărbat şezând pe acelaşi tron cu o femeie, un şarpe fiind sub tron şi pe lângă spătarul acestuia, iar adoratori, de o mărime mult inferioară celor doi de pe tron, se apropie cu ofrande. Aici este vorba despre o eroizare a celui decedat, acelaşi lucru fiind prezent şi în cazul unei stele în cinstea legiuitorului Chilon, considerat unul dintre Cei Şapte Înţelepţi ai Antichităţii şi despre care ştim, din alte surse, că a fost eroizat după moarte. Cele mai multe dintre aceste reliefuri sunt într-un stil liniar, primitiv, de puţin merit estetic, dar un relief spartan, datat 490[3], este reuşit. În acest exemplu, stela se termină cu un fronton, tehnică ce va deveni normă pentru reliefurile mari. În Asia Minor şi Etruria este prezent, în Perioada arhaică, şi subiectul eroului la un festin, având o funcţie funerară. În Tegea şi în Paros[4] prezenţa acestui subiect pe reliefuri este în legătură cu o funcţie votivă. Prezenţa unei zeiţe, făcând sau nu ceva, este deasă pe stelele late sau pe socluri.

Alte creaţii religioase din Arhaismul de mijloc sunt coloane al căror vârf constă din capul lui Hermes, iar pe a căror trunchi sunt organele genitale ale acestuia, în erecţie. Multe au fost dedicate în Athena de Hipparchos, fiul lui Peisistratos, dar au existat şi în insula Syphnos astfel de exemplare[5]. Tot religioase sunt şi măştile reprezentând chipul a diferiţi zei, precum Dionysos[6], şi cel mai probabil că au existat şi coloane reprezentând în vârf capul acestui zeu, precum există cu capul lui Hermes, căci scene de adorare a unor astfel de stâlpi există pe ceramică. O astfel de mască de la Marathon a fost considerată ca reprezentându-l pe Pan[7], văzându-se urme de coarne[8]. Pe un soclu larg cu două feţe reliefate este prezentată o familie adorând-o pe Athena[9], iar pe cealaltă faţă celebrarea unui festival[1], iar acest soclu beneficia şi de un fronton. Fetele

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 165.

[2] John Boardman, *op. cit.*, p. 232, fig. 253 (înălţime 0,87 m, M. Berlin 731).

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 232, fig. 254 (înălţime 0,36 m, Copenhaga 23).

[4] John Boardman, *op. cit.*, p. 233, fig. 255 (500, înălţime 0,73 m, M. Paros).

[5] John Boardman, *op. cit.*, p. 143, fig. 169 (520, înălţime 0,66 m, M. Athena 3728).

[6] John Boardman, *op. cit.*, p. 143, fig. 170 (Ikaria, din Attica, 520, înălţime 0,41 m, M. Athena 3072).

[7] John Boardman, *op. cit.*, p. 143, fig. 171 (500-480, înălţime 0,32, M. Berlin 100).

[8] John Boardman, *op. cit.*, p. 87.

[9] John Boardman, *op. cit.*, p. 234, fig. 258 (Akropola din Athena, 490, înălţime 0,66 m, M. Akropole 581).

care participă la festival privesc spre spectator. Aceste table votive erau prezentate şi urcate pe o coloană, precum arată un vas ceramic[2]. Herakle apare ca motiv sculptural atât în Athena[3], cât şi în alte locuri[4], într-una din numeroasele sale aventuri şi inclusiv pe soclii mari, dreptunghiulari[5, 6].

Insulele ne-au oferit exemple timpurii atât de reliefuri funerare, cât şi votive. În Paros au fost găsite: o placă cu trei Graţii reliefate, una dintre ele uitându-se spre spectator; o placă cu o Gorgonă reliefată[7]; o placă cu Artemis şi Hermes reliefaţi, hainele acestora neavând cute, precum nu aveau nici *korai*-ele de pe stelele continentale. În Thasos avem un relief în care este reprezentată zeiţa Kybele, şezând în pragul unei uşi de care se apropie două *korai* cu ofrande[8]. Kybele stând într-o uşă va fi un subiect foarte prezent ulterior în estul Greciei. În Samotrace a fost găsit un relief, datând din aproximativ 550, reprezentând o scenă mitologică: figurile poartă lângă ele inscripţia numelui lor, iar la un capăt al sculpturii este capul şi gâtul unui grifon[9]. Această piesă probabil era ataşată la un tron sau la un altar[10].

8. Sculpturi cu animale şi monştri în Arhaism

La începutul Arhaismului, animalele îşi aveau locul în artă pentru conotaţiile lor mitologice sau în culte. Calul era prezent ca semn de statut social sau pentru asocierea cu eroi, fiind călărit sau înhămat la un car. Caii înhămaţi la car sunt prezenţi în grupuri mai mari, în care funcţia lor este subordonată întregii acţiuni[11], precum într-o luptă, dar ei pot fi reprezentanţi şi singuri[1].

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 233, fig. 257 (Akropola din Athena, 500, înălţime 0,39 m, M. Akropole 702).

[2] John Boardman, *op. cit.*, p. 234, fig. 259 (Athena, 510, M. Neapole 3358).

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 235, fig. 260 (Athena, lângă Agora, 500, înălţime 0,76 m, M. Athena 43).

[4] John Boardman, *op. cit.*, p. 235, fig. 261 (Lamptrai, din Attica, 500, înălţime 0,19 m, M. Athena 42 şi 3579).

[5] John Boardman, *op. cit.*, p. 235, fig. 261 (Lamptrai, din Attica, 500, înălţime 0,19 m, M. Athena 42 şi 3579).

[6] John Boardman, *op. cit.*, pp. 165 şi 166.

[7] John Boardman, *op. cit.*, p. 236, fig. 262 (a doua jumătate a secolului VI, înălţime 0,62 m, M. Paros).

[8] John Boardman, *op. cit.*, p. 236, fig. 263 (490, înălţime 0,37 m, M. Getty).

[9] John Boardman, *op. cit.*, p. 236, fig. 264 (înălţime 0,46 m, M. Louvre 697).

[10] John Boardman, *op. cit.*, p. 166.

[11] John Boardman, *op. cit.*, p. 182, fig. 203.1 (templul lui Apollo din Delphi, 520-510, înălţime la centru 2,3 m); pp. 194-195, fig. 212.1 (friza nordică din trezoreria syphniană, 525, înălţime 0,64 m, M. Delphi); pp. 196-197, fig. 212.2 (friza estică din trezoreria syphniană, 525, M. Delphi); p. 198, fig. 212.3 (friza sudică din trezoreria syphniană); p. 199, fig. 212.4 (friza vestică din trezoreria syphniană).

Pe Akropole sunt şi reprezentări de călăreţi, în care sculptorul se arată interesat de redarea realistă a calului[2], mai ales a botului şi coamei. Tendinţa orientalizantă a introdus monştri precum sfinxul sau animale exotice precum leul. În cazul sfincşilor, aceştia sunt reprezentaţi cu un cap de *kore* şi cu trupul de leu, putând fi prezenţi pe sculpturi votive[3] sau funerare[4], uitându-se către spectator[5] sau fiind văzut din profil[6] de către acesta. Nu doar Attica dispune de sfincşi, ci şi Calydon, din Aetolia, de unde avem un exemplar datând din 580-570[7]. Fusese folosit ca *akroterion* pe coama unui templu. Leul şi alte feline similare apar uneori în contexte mitologice, de pildă, în confruntare cu Herakle, sau ca supus al unor alte creaturi mitologice, precum Medusa, ce are atributul de stăpânul animalelor[8, 9].

Leii sunt uneori reprezentaţi cu prada lor: exemplarele din Akropola atheniană, datând din 570-560[10] şi, respectiv, 560-550[11]; două exemplare din templul lui Apollo de la Delphi, ambele datând din 520-510[12]; un relief de pe o bază găsită în zona Zidului themistoklean şi datând din

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 221, fig. 234 (Attica, 530, înălţime 1,42 m, M. New York 36.11.13); p. 225, fig. 241.2 (Zidul themistoklean din Athena, 500, înălţime 0,27 m, M. Athena 3477); p. 233, fig. 256 (Akropola din Athena, al doilea sfert al secolului VI, înălţime de aproximativ 0,50 m, M. Akropole 575).

[2] John Boardman, *op. cit.*, p. 110, fig. 114 (Athena, 550, înălţimea capului de 0,29 m, M. Louvre 3104 şi M. Akropole 590); p. 140, fig. 165 (Athena, 510, înălţimea calului de 1,12 m, M. Akropole 700).

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 99, fig. 100 (Delphi, 500, înălţime 2,32 m, M. Delphi).

[4] John Boardman, *op. cit.*, p. 214, fig. 224.1 (Attica, M. New York), 224.2 (Attica, M. Athena), 224.3 (Attica, 540, original avea 4,23 m, M. New York 11.185 şi M. Berlin 1531), 225 (Spata, din Attica, 580, Copenhaga I.N. 1203); p. 215, fig. 226.1 (Zidul themistoklean din Athena, 560, M. Kerameikos); p. 216, fig. 226.2; p. 217, fig. 227 (Spata, din Attica, 550, înălţime 0,45 m, M. Athena 28); p. 218, fig. 228 (Attica, 540-530, înălţime 1,42 m, M. Boston 40.576).

[5] John Boardman, *op. cit.*, p. 214, fig. 224.1 (Attica, M. New York); p. 215, fig. 226.1 şi p. 216, fig. 226.2 (ambele: Zidul themistoklean din Athena, 560, înălţime 0,63 m, M. Kerameikos); p. 214, fig. 224.3 (Attica, 540, original avea 4,23 m, M. New York 11.185 şi M. Berlin 1531), 225 (Spata, din Attica, 580, înălţime 0,84 m, Copenhaga I.N. 1203); p. 217, fig. 227 (Spata, din Attica, 550, M. Athena 28).

[6] John Boardman, *op. cit.*, p. 99, fig. 100 (Delphi, 500, înălţime 2,32 m, M. Delphi).

[7] E. Homann-Wedeking, *op. cit.*, p. 86, fig. (*plate*; M. Athena).

[8] John Boardman, *op. cit.*, p. 172, fig. 187 (templul lui Artemis din Corfu, 580, lungime 22,16 m, înălţime la centru 3,15 m, M. Corfu).

[9] John Boardman, *op. cit.*, p. 167.

[10] John Boardman, *op. cit.*, p. 175, fig. 190 (înălţime 1,60 m, M. Akropole 4).

[11] John Boardman, *op. cit.*, 191 (înălţime 0,97 m, M. Akropole 3).

[12] John Boardman, *op. cit.*, p. 182, fig. 203.1 (înălţime la centru 2,30 m), 203.2 (înălţime 1,1 m, M. Delphi).

510[1]. Pe friza nordică din Trezoreria syphniană leii sunt înhămaţi la care[2]. Este însă animalul şi care este prezentat de cele mai multe ori singur, pe monumente funerare sau ca o dedicaţie. Pentru că cei mai mulţi greci cunoşteau animalul doar din relatări şi din reprezentări artistice, imaginaţia putea să zburde liberă atunci când era vorba despre redarea sa sculpturală. De asemenea, tot din caracterul exotic al leului rezulta şi predispunerea mai mare a grecilor la influenţa reprezentărilor străine ale acestui animal. De la începutul secolului VI elenii sunt influenţaţi în redarea acestui animal de modelul asirian, care-l reprezenta cu bot ascuţit şi coamă deasă. Cu toate acestea, avem şi un exemplar din 600, din Corfu[3], în realizarea căruia grecii au fost influenţaţi de modelul hitit, care reprezenta acest animal cu capul pătrăţos sau rotund.

Dacă animalul era setat pe o bază, aceasta putea fi îngropată atunci când leul era pus pe pământ, pentru a se crea mai veridic impresia unei creaturi adevărate[4]. Pe măsură ce avansăm în secolul VI, grecii sunt influenţaţi în redarea leului de câine, astfel că corpul şi membrele regelui animalelor devin mai mici. Leul este reprezentat acum de multe ori în poziţie ghemuită şi semănând nenatural de mult cu poziţia ghemuită a câinelui. Alte greşeli de reprezentare sunt punerea sfârcurilor leoaicei în zona stomacului[5] sau reprezentarea acesteia cu coamă[6]. În secolul VI tipurile regionale încep să se diferenţieze: în Pelopones leul are o coamă mare[7], iar în Sparta există modelul unei coame scurte, ca un guler; în Ciclade corpul leului este lung şi subţire, iar capul este mic[8]; în estul Greciei, la Milet şi Didyma, leul este reprezentat în poziţie de somn, puşi în perechi de-a lungul Căii Sacre sau ca monumente funerare. În cel mai bine păstrat exemplar[9], redarea coamei şi a corpului este bine realizată, ca un corolar al dezvoltării redării *kouroi*-lor din aceeaşi perioadă. Dar diferenţierea în funcţie de loc se va diminua odată cu apropierea de sfârşi-

---

[1] John Boardman, *op. cit.*, p. 227, fig. 243 (înălţime 0,29 m, M. Kerameikos P 1002).

[2] John Boardman, *op. cit.*, pp. 194-195, fig. 212.1 (525, înălţime 0,64 m, M. Delphi).

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 237, fig. 266 (lungime 1,22 m, M. Corfu); E. Homann-Wedeking, *The Art of Archaic Greece*, New York, 1968, p. 83, fig. (*plate*).

[4] E. Homann-Wedeking, *op. cit.*, p. 83.

[5] John Boardman, *op. cit.*, p. 175, fig. 190 (Akropola din Athena, 570-560, înălţime 1,60 m, M. Akropole 4).

[6] John Boardman, *op. cit.*, pp. 167 şi 168.

[7] John Boardman, *op. cit.*, p. 238, fig. 267 (Perachora, 570-550, înălţime 0,95 m, M. Boston 97.289), 268 (Loutraki, lângă Corinth, al doilea sfert al secolului VI, lungime 1 m, Copenhaga 1297).

[8] John Boardman, *op. cit.*, p. 239, fig. 269 (Delos, al doilea sfert al secolului VI, înălţime 1,67 m; unul dintre ei stă în faţa Arsenalului din Veneţia).

[9] John Boardman, *op. cit.*, p. 240, fig. 270 (Milet, jumătatea secolului VI, lungime 1,76 m, M. Berlin 1690).

tul Perioadei arhaice. Un ornament ce va rămâne pentru mult timp în arta grecească este folosirea capului de leu pe post de fântână[1, 2].

Akropola de pe Athena oferă cea mai mare varietate de animale sculptate: o bufniţă pentru reprezentarea zeiţei patroane; un câine de tipul celor întâlniţi pe stelele funerare[3]; un cal de lemn pe care stă un băiat; un viţel[4]. În est există o sirenă din marmură care este posibil a fi fost un monument funerar[5].

9. Perioada clasică timpurie (circa 500-450 î.Hr.)

9.1. Introducere şi sculpturi importante

O explicaţie istorică care s-a dat începerii Clasicismului este învingerea, de către grecii care au trecut peste disputele lor şi s-au unit, a perşilor la Marathon. Aceasta le-a dat elenilor sentimentul că universul nu este mişcat de capriciile arbitrare ale zeilor, ci că el are o anumită raţionalitate şi că oamenii, dacă vor, pot să controleze întrucâtva contextul în care trăiesc şi că au putere asupra propriilor destine. Deşi nu putem crede că întreg Clasicismul îşi are singura cauză în acest eveniment istoric, poate că şi acesta a fost un factor, iar nu cauză, în dezvoltarea Clasicismului. Factorul a acţionat cu atât mai mult pentru Athena, care a fost lideră a elenilor în confruntarea de la Marathon. Dar trecerea la redarea realistă era inevitabilă şi din alt punct de vedere, căci de-a lungul timpului se inculcase în capul artiştilor şi-a admiratorilor că cu cât creaţiile lor sunt mai apropiate de realitate, cu atât sunt mai reuşite. Acest lucru nu era o necesitate, lucru demonstat cu uşurinţă de artele orientale sau de cea islamică, însă aşa a fost să fie pentru Europa. Un factor care a influenţat tendinţa de reprezentare naturalistă în sculptură este şi propensiunea spre descriere pe care o manifestă literatura elenă, de exemplu în Homer, şi care lipseşte din celelalte literaturi antice[6].

Modele artistice ale Arhaismului, precum poziţia *kouroi*-lor, erau direct influenţate de modele orientale, iar depăşirea acestor modele poate avea ca factor şi dorinţa elenilor, mai ales după

---

[1] Janet Burnett Grossman, *op. cit.*, pp. 138 şi 139 (320-300, lungime 25,3 cm, înălţime 17 cm, ieşire în relief 6,5 cm, M. Getty 96.AA.121).

[2] John Boardman, *op. cit.*, pp. 167 şi 168.

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 240, fig. 271 (Akropola din Athena, sfârşitul secolului VI, lungime 1,25 m, M. Akropole 143).

[4] John Boardman, *op. cit.*, p. 108, fig. 112 (Akropola din Athena, 560, înălţime 1,65 m, M. Akropole 624).

[5] John Boardman, *op. cit.*, 1973, p. 168.

[6] E.H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton/Oxford, 2000, pp. 129-133.

învingerea perşilor, să se depărteze de orice însemna barbaritate. Arta fusese, în Arhaism, de multe ori sponsorizată de tirani, care, înafară că au preluat puterea într-o manieră orientală, erau şi în relaţii bune cu diverşi regi din această parte a lumii. Putem să ne imaginăm astfel că grecii, odată tiranii daţi jos, au vrut să se depărteze de stilul estetic pe care ei îl promovaseră[1].

În Clasicism, statuile nu mai sunt făcute, ca în trecut, de cele mai multe ori la comanda unei familii înstărite, acum statul însuşi comandând opere sculpturale, iar cea mai înfloritoare perioadă de creaţie artistică, din toate domeniile şi poate din toată istoria omenirii, este Epoca lui Perikle. Avem multe nume de sculptori cunoscuţi din această perioadă, cunoscuţi din mărturiile textuale sau din inscripţiile de pe baze. Dar acest număr mare de nume face atribuirea unei opere unuia sau altuia dintre artişti cu atât mai hazardoasă. Este de asemenea greu de identificat şcoli, căci sculptorii călătoreau foarte mult, precum atestă semnăturile lor şi mărturiile scrise. Folosirea modelelor din materiale ieftine, precum ceara sau lutul, le permitea artiştilor să experimenteze, înainte de a realiza statuia dintr-un material scump[2]. Ceara şi lutul, înafară de faptul că nu sunt costisitoare, sunt şi foarte plastice, permiţând descoperirea de inovaţii, ce apoi urmau să fie puse în materiale mai preţioase. Grecii foloseau aceste modele pentru foarte multe creaţii sculpturale, de la decoraţiile templelor până la statui rondbos. Din aceste materiale, după multe încercări, se ajungea în final la o *paradeigma*, model pentru statuia ce trebuia realizată din materialul scump. După acest model mai multe statui se puteau face şi din materiale diferite: rocă, lemn, metal.

Cunoaşterea noastră asupra operelor de artă din această epocă este complimentată, spre deosebire de Epoca arhaică, de copiile pe care romanii le-au făcut mai târziu. Cererea de statui elene de către romani era mare, prea mare ca ea să poată fi mulţumită doar de talentul grecilor. A trebuit să fie inventate modelele din ghips, care permiteau reproducerea operelor originale. Dar romanii, pentru a răspunde unor gusturi diferite, variau uneori modelul în copie, deşi continuau să o numească „copie", făcând laborioasă, dacă nu imposibilă, decelarea înfăţişării originale a lucrărilor. Rareori reproducerile romane se apropie de originalele greceşti, puţinele lucrări din care ni s-a păstrat atât originalul, cât şi copia, permiţându-ne această afirmaţie. Marmura din care erau realizate copiile era de multe ori de o calitate inferioară, dând un aspect mai neplăcut, iar, în copierea operelor din bronz, romanul se vedea nevoit să introducă tot felul de proptele şi greutăţi, pentru ca statuia să nu cadă din picioare. Noi ştim, de aceea, ceea ce romanii au considerat important, dar şi ceea ce au considerat uşor de copiat. Deşi statuile rondbos sunt copiate, sculptura arhitecturală care ni s-a păstrat din această perioadă este originală, copii neexistând.

---

[1] J.J. Pollitt, *op. cit.*, p. 43.

[2] Enrst Kjellberg şi Gösta Säflund, *op. cit.*, p. 92.

Una dintre metodele de copiere presupunea fixarea unor fire de plumb pe statuie, pornind de la frunte şi extremităţi, pentru a stabili o reţea de verticale şi orizontale. Prin acestea sculptorul poate determina unghiurile şi adâncimea elementelor operei. O altă metodă de copiere presupune aşezarea statuii pe o suprafaţă de lemn în care sunt fixate cuie, folosite ca puncte de reper pentru măsurare. Celelalte puncte ce definesc exteriorul statuii şi care nu aparţin de partea cu care ea a fost aşezată pe lemn vor fi calculate prin şublere. Toate măsurătorile făcute pot fi apoi transferate pe blocul de marmură, folosindu-se şi principiul triangulaţiei. Acesta presupune faptul că putem determina poziţia unui punct prin măsurarea unghiurilor formate de către acesta, împreună cu altele două a căror poziţie este cunoscută şi care formează, toate trei, un triunghi. Observăm că ambele metode ne permit realizarea şi a unor statui mai mici sau mai mari decât originalul. Nu avem decât să mărim uniform toate mărimile ce definesc statuia respectivă: de exemplu, dacă vrem să facem o reproducere de două ori mai mică, nu avem decât să împărţim la doi toate unghiurile şi toate liniile pe care le-am determinat prin una dintre cele două metode. Dar pentru ca o statuie să fie mai uşor de reprodus ea trebuie să aibă laturi clar definite: faţă, spate, stânga, dreapta. O poziţie contorsionată este mult mai greu de reprodus, iar o poziţie în care membrele ar fi depărtate de trup, precum *Apoxiomenos*, presupune folosirea unui bloc de marmură mai mare, mai mult timp şi o posibilitate de fărâmiţare mai mare[1].

Un episod care demonstrează caracterul industrial al artei sculpturale romane este poziţionarea greşită a capului *Diskobolului Townley*. Acesta priveşte în jos, deşi toate celelalte copii, precum şi mărturiile scrise, ne atestă că atletul privea în sus, către mâna în care ţinea discul. Studiile ulterioare au arătat ceva în plus, şi anume faptul că capul nici măcar nu aparţinea statuii, cel ce a găsit specimenul spunând că a fost indus în eroare de faptul că atât trupul, cât şi capul, erau făcute din acelaşi soi de marmură. Înafară de faptul că acest episod arată caracterul industrial al reproducerii romanilor, el arată şi simetria care caracterizează primele două faze ale Clasicismului, Myron făcând gâtul ca un cilindru care susţine capul, nedându-i individualitate şi nelegându-i înfăţişarea de diferitele mişcări pe care le face personajul. De aceea artiştii Clasicismului timpuriu şi matur sunt mai uşor de copiat, diferitele reproduceri diferenţiind doar prin aspecte precum: dimensiuni, degetele de la mâini şi de la picioare, propteaua folosită pentru echilibrarea statuii, înclinaţia trunchiului[2].

În ultima perioadă a Arhaismului, artiştii plastici au învăţat să prezinte corpul uman ca un complex de elemente intercondiţionate. Clasicismul a însemnat un pas înainte, în reprezentarea

---

[1] Ilinca Damian, *Copia şi absenţa sa. O discuţie despre creativitate culturală pornind de la „Discobolul" lui Myron, sec. V a.Chr.*, în *Pontica. XLVIII-XLIX*, Constanţa, 2015-2016, p. 468.

[2] Ilinca Damian, *op. cit.*, p. 470.

acestui complex în diferite acţiuni, a observării efectelor pe care aceste acţiuni le au asupra fiecărui element în parte a trupului omenesc. Dar figurile din prima Perioadă a clasicismului se depărtează de realitate prin serenitatea pe care personajele o păstrează, chiar în cele mai grele eforturi pe care corpul trebuie să le facă. Lipsa de expresivitate a chipului făcea şi mai uşoară redarea acestuia, a păstrării proporţiilor între diferitele trăsături[1]. Ocazional, pe faţa personajelor este înfăţişată durerea, frica, mirarea sau exaltarea. Deşi aceste emoţii fuseseră redate şi înainte în poziţia personajelor, ele nu fuseseră redate şi pe chipul acestora. Asta va permite acestei perioade să realizeze, pentru prima dată, portrete, deşi va dura ceva timp până a începe să se redea doar capul persoanelor şi nu întreg trupul. În redarea mişcării important este conceptul de *rhytmos*, adică forma (tiparul) specifică unei anumite mişcări, care putea fi prinsă prin redarea de *erēmiai*. Acestea sunt pauzele incluse într-o anumită mişcare şi care pot astfel fi redate în sculptură. Exemple sunt *Diskobolos*[2], în care acţiunea de aruncare a discului este surprinsă într-un moment în care şi-n viaţa reală trebuie să facem o staţionare: momentul în care avântul pe care ni-l luăm a ajuns la capăt. Sau arcaşul Herakle din frontonul estic al templului Aphaiei[3], care este surprins în ultimul moment al încordării ce precede lansarea săgeţii. Un alt exemplu de surprindere, printr-un moment de pauză specific, a mişcării, este *Zeus/Poseidon din Artemisium*[4], în care este redat momentul de dinaintea lansării fulgerului/tridentului, de maximă încordare a corpului[5].

Prima perioadă a clasicismul avansează şi în redarea îmbrăcăminţii. Nu mai este prezentă, ca şi înainte, redarea schematică şi violentă a falduri după falduri, pe *chiton* şi pe *himation*. Redarea cutelor este mai subtilă şi mai realistă, faldurile nemaistrângându-se abundent doar într-un singur loc. Celor două veşminte atât de des reprezentate înainte, *chiton*-ul şi *himation*-ul, li se preferă acum *peplos*-ul. *Chiton*-ul rămâne şi el destul de des folosit, dintr-un material subţire, trecut peste umeri şi peste braţe, formând mâneci. Figuri de femei în picioare ne-au parvenit atât în copii romane, cât şi în originale greceşti. Copii sunt Hestia Giustiniani[6] şi Aspasia[7], ambele din marmură; originale greceşti sunt femeile din frontoanele templului lui Zeus din Olympia,

---

[1] Ilinca Damian, *op. cit.*, p. 469.

[2] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 110, fig. 135 (înălţime 1,53 m, M. Roma).

[3] John Boardman, *op. cit.*, p. 188, fig. 206.6 (înălţime 0,79 m, Munich 84).

[4] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 258, fig. (*appendix plate*) 21 (460-450, înălţime 2,13 m, M. Athena); Gisela Richter, *op. cit.*, p. 99, fig. 120; p. 100, fig. 121.

[5] J.J. Pollitt, *op. cit.*, pp. 56-58, 60.

[6] http://museum.classics.cam.ac.uk/collections/casts/hestia-giustiniani (Roma, 460, înălţime 1,93 m, M. Torlonia).

[7] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 103, fig. 126 (Baiae, 470-450, înălţime, cu tot cu bază, de 1,85 m).

statui din Xanthos[1] şi din Tracia. Şi reprezentarea părului bărbaţilor a suferit o schimbare: acum este de obicei scurt, în bucle în jurul frunţii şi a tâmplelor; dacă este lung, este încolăcit.

Puţin înainte de prădarea Athenei în 480 î.Hr., cineva a dedicat un *kouros* pe Akropole, ce a ajuns să fie numit ***Băiatul kritian***[2], pentru asemănarea lui cu o creaţie ulterioară (după invazia persană) a doi sculptori, Kritias şi Nesiotes. Băiatul se uită în faţă precum predecesorii săi, dar nu mai stă rigid, ci relaxat, greutatea sa aşezată pe piciorul stâng. Corpul său este realist realizat, prezentând un tânăr atletic în vârstă de 18 sau 19 ani. „Zâmbetul arhaic" nu există pe faţa sa, iar greutatea, lasată pe piciorul stâng, produce efectul *contrapposto*, ce înseamnă faptul că o mişcare într-o parte a corpului, mai precis piciorul, pe care masa trupului este sprijinită, are repercusiuni şi în restul corpului. Din această ultimă cauză genunchiul drept este lăsat mai în jos decât cel stâng, căci piciorul pe care acesta din urmă este ataşat este tensionat din cauza masei corpului pe care o susţine şi astfel stă mai întins. Labele picioarelor nu le avem, dar ele stăteau lipite pe pământ, cu toată talpa[3].

Şoldul drept este lăsat în jos, iar coapsa stângă, piciorul ei fiind tensionat, este mai ridicată decât cea dreaptă, al cărei picior este uşor îndoit la genunchi. Fesa dreaptă este relaxată, umărul drept se lasă puţin în jos, iar capul de asemenea înclină încet înspre direcţia dreaptă. Deşi existaseră şi înainte încercări de a distribui greutatea în mod inegal pe cele două picioare, umerii nu resimţiseră această aşezare a masei corpului. Acum însă, cu *Băiatul kritian*, ele sunt la fel de afectate precum restul corpului. Simetria *kouros*-ului din Muzeul Metropolitan, tipic pentru toţi *kouroi*-i Arhaismului, dispare, făcându-şi loc asimetria specifică Clasicismului şi specifică oamenilor, aşa cum sunt ei în realitate. Braţele erau încă pe lângă corp (la copia din Muzeul Akropole ele sunt pierdute), fiind prezent şi acel mic segment ce unea mâna de trunchi şi care oferea statuii echilibru. Ochii *Băiatului kritian* erau, ca la sculpturile din bronz, din sticlă colorată.

Un exemplu de statuie din bronz este cea a unui **vizitiu**, ce se găseşte astăzi la Muzeul de la Delphi, din Grecia, în original. Opera comemora victoria tirantului **Polyzalos**, al Gelei (Sicilia), la jocurile pithice din 478 sau 474[4]. Într-un deceniu de la construirea acestei statui doi fraţi ai lui Polyzalos, Gelon şi Hieron, au pus să se facă statui după ei la Olympia. Aceste două statui, plus altele două, reprezentând tot membri ai familiei de tirani deinomenide, s-au realizat de către şcoala de bronz de la Aegina şi este astfel probabil ca şi statuia vizitiului să fi fost realizată de un

[1] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 103, fig. 125 (470-450, M. Britanic).

[2] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 253, fig. (*appendix plate*) 3 (înălţime 0,87 m).

[3] Ernst Kjellberg şi Gösta Säflund, *op. cit.*, p. 93.

[4] Fred S. Kleiner, *op. cit.*, p. 122, fig. 5.37.

membru al acestei şcoli[1]. El făcea parte dintr-un grup care includea doi cai şi un îngrijitor, care s-au păstrat în foarte mici fragmente. Era aşezată în sanctuarul lui Apollo, la nord-vest de templul aceluiaşi zeu, la Delphi. Nu vedem mişcare în această statuie, deşi istoric aparţine Clasicismului timpuriu, în ea reprezentându-se victoria de după cursă, iar nu cursa în sine. Are 1,79 metri, mărimea ideală deci, iar vizitiul poartă haina obişnuită profesiei, o tunică lungă prinsă cu o cingătoare mai sus de talie şi cu două benzi, ce trec fiecare peste un umăr, împiedicând astfel ca vântul să creeze mişare incomfortabilă în haină. Înălţimea statuii permitea să fie văzută bine, căci o mare parte din jumătatea inferioară a corpului era acoperită de carul în care stătea. Nu este reprezentat Polyzalos, ci un vizitiu de profesie, care conducea carul la care erau înhămaţi caii lui Polyzalos. Este totuşi posibil să fie chiar Polyzalos redat, căci Pausanias[2] relatează despre mai multe astfel de grupuri, în care, în car, în loc să fie reprezentaţi vizitii, erau reprezentaţi cei care deţineau caii, precum Polyzalos.

Buclele părului, care sunt două bucăţi diferite, sunt ataşate fiecare la una dintre cele două părţi laterale ale capului. În banda cu care părul vizitiului este prins s-a folosit şi argint, precum şi în buze. Braţul drept este realist redat, fiind arătate chiar şi venele. Braţul stâng lipseşte, astfel că putem să ne dăm acum seama cum diferitele părţi erau asamblate prin tehnica „cerii pierdute". Părul este nerealist redat, mai ales porţiunea mare de deasupra bentiţei. Ochii sunt făcuţi din sticlă colorată, iar sprâncele din bronz. Deşi poziţia pare arhaică, picioarele sunt depărtate, în şolduri există mişcare, precum şi în cap, această operă aparţinând fără tăgadă „stilului sever" al Clasicismului. Labele picioarelor sunt realist redate; îmbrăcămintea este prinsă cu o cingătoare, care separă două moduri de dispunere a faldurilor. În partea de jos a trupului faldurile coboară aproape drept, dar nu rigid, ci naturalist. În partea superioară a trupului, din cauza cingătorii, căderea faldurilor este afectată, în mijlocul trunchiului, dacă ne raportăm la linia verticală care l-ar despărţi, faldurile formează un „V", iar apoi, pe măsură ce avansăm spre laturi, „V"-ul devine din ce în ce mai puţin clar. Pe cele două braţe faldurile sunt dispuse orizontal şi oblic.

Kritios şi Nesiotes au făcut, în intervalul 477-476, un grup înfăţişându-i pe **Harmodios**[3] şi **Aristogeton**, cei care l-au ucis pe tiranul Hipparchus în 514. El fusese făcut pentru a înlocui mai vechiul grup al lui Antenor, cu acelaşi subiect şi care fusese furat de persani. Deşi suntem în Clasicism, nu putem şti cu siguranţă dacă cele două statui au vreo asemănare cu personajele istorice. Aristogeton are barbă, iar Harmodios nu. În ambii putem vedea omul în poziţia de a face un pas

[1] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 34.

[2] VI, 18.1.

[3] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 98, fig. 119 (M. Neapole).

mare înainte. Asta este prima dată în arta grecească când trunchiul uman este portretizat în mijlocul unei acţiuni intense. Nu ne-au rămas decât copii romane ale acestui grup.

O statuie în care de asemenea se prezintă persoana umană în mijlocul unui pas mare, din bronz, îl înfăţişează pe **Zeus/Poseidon** aruncând un fulger/trident, care se află acum în Muzeul Naţional de Arheologie din Athena[1]. Este un original, ce a fost recuperat din mare în 1928, fiind pierdută acolo într-un naufragiu din Antichitate, probabil cu mai multe statui, la nord de capul **Artemisium**, din Eubeea. Statuia datează din circa 460-450, iar în ea zeul are piciorul drept pus în faţa celui stâng, iar mâna dreaptă este ridicată şi dată în spate, ca pentru a arunca fulgerul. Depărtarea membrelor atât de tare de trunchi este permisă de confecţionarea statuii din bronz. Barba, sprâncele şi cu siguranţă fulgerul, dacă este vorba despre Zeus, erau probabil încrustate cu argint, iar ochii erau din sticlă. *Contrapposto*-ul este prezent, divinitatea fiind sprijinită pe vârful piciorului drept, pe când este aşezat doar pe călcâiul celui stâng, degetele de la acest ultim picior stând tensionat în aer, ca pregătite pentru a primi greutatea corpului, atunci când proiectilul va fi aruncat. Din nou, bronzul permite ca nici măcar toată talpa să nu fie folosită pentru a susţine această înaltă majestuoasă figură. Fulgerul/tridentul nu „înainta" în aceeaşi direcţie cu privirea zeului, ci la un unghi faţă de direcţia privirii, depărtându-se puţin de corpul personajului. Are 209 centimetri. Dacă privim trunchiul din faţă sau din spate, corpul zeului pare plat, nefiindu-ne vizibile foarte bine formele acestuia, dar dacă-l privim din latura care ne permite a vedea şi faţa divinităţii, atunci toată musculatura trunchiului şi a restului corpului ne devine evidentă[2].

Creatorul nu ne este cunoscut, dar se ştie că Ageladas din Sykion, un artist faimos, profesor al lui Myron şi Pheidias, a realizat şi el o statuie înfăţişându-l pe Zeus aruncând fulgerul. Dacă statuia descoperită la Artemisium nu îi aparţine lui Ageladas, cu siguranţă că a fost inspirată de aceasta. Inspirarea din Ageladas din Sykion este un argument şi în favoarea faptului că statuia îl reprezintă pe Zeus, iar nu pe stăpânul mărilor. Un alt argument în favoarea acestei poziţii este că Poseidon îşi folosea arma nu ca un proiectil, ci cel mai adesea împungea cu ea, astfel că mâinile trebuiau să fie aduse în faţă şi mai jos de gât, ori poate deasupra capului, dar relativ apropiate una de alta, iar nu precum sunt cele ale divinităţii de la Artemisium. Orificiul format de mână, în care trebuia să fie arma, este destul de mare, mai potrivit pentru a ţine un fulger decât un trident, al cărei mâner era în general mai mic. Argumente în favoarea faptului că statuia îl reprezintă pe Poseidon este acela că sunt ipostazieri ale acestuia în care ţine tridentul într-un mod similar în

[1] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 258, fig. (*appendix plate*) 21 (înălţime 2,13 m); Gisela Richter, *op. cit.*, p. 99, fig. 120; p. 100, fig. 121.

[2] Harris, Beth şi Steven Zucker, *Artemision Zeus of Poseidon*, în: https://www.khanacademy.org/humanities/art-history/ancient-art-civilizations/greek-art (accesat în 29.07.2017).

care îl ţine şi aici. De asemenea, el era situat la un promontoriu, privind înspre mare, şi Poseidon, controlând atributul apei, ar fi probabil că a fost aşezat acolo pentru a-i apăra pe cei ce se aventurau în larg. S-a mai descoperit o statuie foarte asemănătoare în poziţie la Ugento, în sudul Italiei[1]. În ceea ce priveşte reprezentările pe monede, ambele divinităţi sunt reprezentate în această poziţie, Zeus pe cele din Elis.

Marea de la sud de Riace, localitate în sudul Italiei, ne-a descoperit **două bronzuri** în 1972, datând la puţin timp înainte de 450 î.Hr.[2] Ambele statui sunt nude şi reprezintă războinici, cu barbă, unul dintre ei având rămăşiţele unui scut în mâna dreaptă, iar celălalt purta o cască, care s-a pierdut în cea mai mare parte. Ochii celui cu scut sunt dintr-un amestec de fildeş şi sticlă, iar dinţii sunt din argint. Buzele, sprâncenele şi sfârcurile sunt din cupru, făcute înainte de statuie şi aşezate în aceasta după ce a fost realizată. Celălalt soldat, cel cu casca, are de asemenea buzele, sprâncele şi sfârcurile din cupru, iar unul dintre ochi, care-a mai supravieţuit, este făcut dintr-un amestec de marmură şi sticlă. Aşezarea greutăţii pe unul dintre picioare este mai accentuată decât la *Băiatul kritian*. Capul este îndreptat spre dreapta mai mult decât la sculptura din urmă, iar umerii şi şoldurile de asemenea se înclină mai mult. Faptul că sunt făcute din bronz permite statuilor să nu-şi mai ţină mâinile pe lângă corp. Ambele opere au fost realizate cu tehnica „cerii pierdute", iar când au fost descoperite ambele mai aveau nucleul de argilă, care a fost eliminat între timp. Ambii au aproximativ 1,90 metri, iar cel cu cască este puţin mai scund decât celălalt.

9.2. Contribuţia diferitelor cetăţi

Aegina. Deşi este o insulă mică, vecina Athenei, Aegina, fusese importantă de-a lungul timpului pentru comerţ şi pentru realizările sale estetice, în domeniul sculpturii fiind cunoscută pentru creaţiile din bronz. În 456 însă insula îşi pierde independenţa după un conflict cu Athena, iar în 431 egienii sunt daţi afară din propria patrie şi înlocuiţi cu colonişti attici. Anaxagoras din Aegina a fost angajat să creeze statuita votivă de la Olympia, în cinstea victoriei repurtate la Plateea, care înfăţişa, în bronz, un Zeus de aproape 4,5 metri înălţime. S-a ridicat, pentru a sărbători acelaşi eveniment, şi o columnă ornamentată cu şerpi la Delphi, tot din bronz şi probabil tot de un maestru din această insulă. Astăzi această din urmă creaţie se află în Hipodromul de la Constantinopol, deşi vârful care ţinea un trepied din aur nu s-a mai păstrat. Onatas este sculptorul pe care unii-l presupun creatorul *Vizitiului de la Delphi*. În 467, pentru regele Hiero al Siliciei creează un grup de patru cai la Olympia, care mergeau împreună cu un grup de patru călăreţi ai

[1] R. Ross Holloway, *op. cit.*, p. 109, fig. 79.

[2] James Allan Evans, *op. cit.*, p. 444, fig. din stânga.

lui Kalamis. O altă creaţie a lui este aceea a unor baze ce susţineau soldaţi ce trăgeau la sorţi cine să se lupte cu Hector. Aceşti soldaţi se uitau la Nestor, care ţinea în mână pălăria din care urma a fi extras răspunsul[1].

Argos. Din această cetate ştim despre artişti precum Hageladas, Glaukos şi Dionysios, care au realizat sculpturi votive la templul de la Olympia. Din aceste creaţii cu caracter religios ni s-a păstrat un cal din bronz, creat după 470 î.Hr.[2] Hageladas a creat şi o statuie reprezentându-l pe Zeus pregătind să azvârle cu un fulger, probabil creat în 500 pentru Messene şi sursă de inspiraţie pentru *Zeus din Artemisium*. Acest sculptor a realizat şi un Herakle din bronz, în ipostaza de *alexikakos* (alungătorul de rele), şi care a fost aşezat în Athena. Multe statuete argive au fost găsite în sanctuare, precum în Heraeumul de la Argos sau la Tyrins, ori în morminte. În acestea *peplos*-ul este împărţit în două, partea de jos având linii verticale dispuse pe ea, pe când partea de sus neavând nicio cută. Statuetele constând din tinere care poartă pe cap un suport în mărime naturală[3] este unul oriental, care a fost popular şi în Grecia, în cetăţi precum Sparta, Corinth şi Sykion. Aceste suporturi puteau fi împodobite în multiple feluri, cu rozete, iepuri sau cocoşi[4].

Sykion. Kanachos a fost un sculptor în bronz activ în jur de 500 şi care era popular mai ales pentru statuile sale cultice: una reprezentându-l pe Apollo, descoperită la Milet; o statuie a lui Apollo făcută din cedru, la Theba; statuia criselefantină a Aphroditei, de la Sykion; un grup reprezentând trei Muze. Fratele lui Kanachos, Aristokles, a creat o şcoală de sculptură care a durat şase generaţii. Acestei cetăţi îi aparţine şi un bronz a lui Poseidon din Kreosis, găsit la Athena, a lui Apollo Piombino, din Louvre, precum şi a unui cap de Apollo[5, 6].

Corinth. Ştim că atunci când această cetate a fost distrusă de romani în anul 146 î.Hr. multe lucruri valoroase au fost luate de aceştia, iar acelaşi lucru s-a întâmplat atunci când Caesar a ridicat, pe locul cetăţii, o colonie. Apreciate erau mai ales *necrocorinthia*, bronzuri depozitate în morminte. Sculptura acestui *polis* era deschisă la influenţe străine, lucru dovedit de faptul că statuetele de fete poartă un *chiton* ionian, iar nu *peplos*. Creaţii din Corinth au fost descoperite în alte locuri, precum grupurile mari din teracotă descoperite în Olympia. Creaţii din teracotă au fost descoperite şi la Corinth, la templul Herei de la Perachora, lângă Corinth, şi la Tyrnis. Bronzuri mici au fost descoperite atât la Corinth, cât şi la Olympia, Dodora şi Perachora. Încă din

---

[1] Karl Schefold, *The Art of Classical Greece*, New York, 1967, p. 73.

[2] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 77, fig. (*plate*) 20 (Olympia, înălţime 0,23 m).

[3] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 78, fig. (*plate*) 21 (450, înălţime 0,15 m).

[4] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 76.

[5] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 257, fig. (*appendix plate*) 19 (înălţime 0,47 m).

[6] Karl Schefold, *op. cit.*, pp. 94 şi 95.

Arhaismul timpuriu corinthenii erau buni la crearea de figuri din argilă, iar lucrările lor erau imitate în Etruria şi-n Ionia. S-a descoperit şi un grup reprezentându-l pe Zeus şi Ganymede[1], iar primul ţine un baston cioturos, ceea ce sugerează că este reprezentat deghizat într-un bătrân athenian. Aici este reprezentat pentru prima dată Ganymede în braţele lui Zeus, până acum fiind reprezentat ca urmărit de acesta. Datarea acestei figuri în Clasicism este permisă şi de redarea realistă a faldurilor îmbrăcăminţii sau de mobilitatea statuii. Gradaţia culorii este de asemenea mai bine realizată decât înainte[2].

Sparta. Este posibil ca nişte tripoade la care Gitiades din Sparta să fi lucrat cu Kallon din Aegina, pentru sanctuarul lui Apollo de la Amiklai, să fie de la începutul secolului V. Genurile în care Sparta excelase în Arhaism, statuetele din bronz, figurinele din teracotă şi reliefurile de pe pietrele funerare, nu mai sunt prezente decât în număr mic în Clasicism. Această sărăcire artistică a Spartei este pusă pe seama faptului că eforturile cetăţii erau îndreptate în direcţia păstrării supremaţiei politice, după lupta cu perşii. S-a descoperit însă, pe Akropola din Sparta, o piesă din marmură, datată în circa 480 î.Hr.[3] Pe spate sunt urme de secure, ceea ce arată că a fost distrusă în mod deliberat. De asemenea, condiţia relativ bună în care s-a păstrat indică că nu a stat în aer liber decât pentru puţin timp. Fragmentul care ne-a mai rămas înfăţişează partea de sus a trunchiului unui soldat, capul acestuia, dar fără mâini. Cu mâna dreaptă ţinea sabia ridicată în aer, pregătindu-se să lovească cu ea, iar cu cea stângă un scut. Umărul stâng este adus şi el în faţă, partea stângă a trunchiului este încordată, iar omoplatul stâng, din cauza încordării acestei părţi a corpului, este vizibil. Mâna dreaptă, cu care ţinea arma, era dată în spate şi ridicată. Pe cap poartă o cască corintică, iar sub ea ochii sunt larg deschişi, nasul este drept, iar buzele sunt strâns închise. Probabil că statuia datează puţin înainte de 480 şi deci nu poate fi reprezentat Leonidas, eroul de la Termopile, sau Pausanias, cel de la Plataea[4].

Paros. Dintre toate *polis*-urile ionice din Perioada arhaică, doar acesta a ajuns să aibă o însemnătate şi în Clasicism, iar influenţa lui s-a simţit şi-n Grecia continentală, precum şi-n Creta. În Paros s-au născut sculptorii: Agorakritus, Kolotes, Aristandros, Skopas (fiul lui Aristandros) şi Thrasymedes. Acesta din urmă a creat o statuie a lui Asklepios, din fildeş şi aur, la Epidaur. Caracteristice pentru insulă sunt table funerare subţiri, ce au pe ele băieţi tineri stând drepţi, acompaniaţi de animale şi de servitori de vârstă mică. S-a descoperit de asemenea un relief cu o fată

---

[1] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 96, fig. (*plate*) 23 (înălţime 1,06 m).

[2] Karl Schefold, *op. cit.*, pp. 95 şi 96.

[3] Karl Schefold, p. 254, fig. (*appendix plate*) 7 (înălţime 0,8 m, M. Athena).

[4] Karl Schefold, *op. cit.*, pp. 97 şi 98.

cu porumbei[1] şi *Tronul Ludovisi*, un bloc din marmură, cu reliefuri pe trei laturi[2], găsit în Roma, grădinile lui Sallust. În cea mai mare dintre scenele reliefate se prezintă o femeie ieşind din mare, lucru indicat de pietrişul de lângă ea, găsibil pe plaje. Este ajutată să se ridice de două femei, care-i acoperă şi partea mai jos de buric a corpului. De fiecare parte a acestui grup, pe câte o altă latură sculptată, stă câte o femeie, una dezăbrăcată, cântând din fluier, iar cealaltă îmbrăcată şi stropind cu parfum. Interpretarea ce s-a dat acestui monument, a cărui funcţie rămâne un mister, este că el reprezintă naşterea Aphroditei, iar cele două fete ce-o ajută să se ridice sunt Horae. Argumente contrare acestei păreri ar fi că această scenă nu mai fusese înainte reprezentată în artă, dar oricum toate au un început. Sânii Aphroditei sunt cu faţa spre laturile corpului, o greşeală a sculpturii, prezentă de asemenea şi în pictura timpului[3]. Probabil că funcţia *Tronului Ludovisi* era ca un zid protector al unui altar, care era închis între acest bloc şi altele ca el[4].

Sunt de aici şi multe stele cu reliefuri înfăţişând băieţi tineri, iar într-un alt relief, din 455, un copil servitor se uită în sus spre stăpânul său şi-i întinde un flacon cu ulei[5]. Trupul tânăr al slugii contrastează cu cel matur al stăpânului. Originalele din bronz făcute în cinstea învingătorilor la Jocurile olympice sunt pierdute aproape în totalitate, deşi avem copii romane din marmură. Există de asemenea marmure reprezentând trunchiuri de atleţi, care au fost găsite în Thasos şi Delos, unde sculptorii lucrau mult în acest material. Un trunchi descoperit la Cyrene, datat după 480 î.Hr., este parian[6], iar tot astfel unul descoperit la Milet şi datat după 479[7]. Creatorul acestuia din urmă şi-a făcut statuia să aibă piciorul stâng adus în faţă, iar partea dreaptă a corpului nu este relaxată, precum este cea a *Băiatului kritian*. Încordarea omoplatului arată că mâna dreaptă era adusă în faţă şi probabil că ţinea o lance. Poate că această statuie îl reprezenta pe Ahille şi avea funcţie votivă, drept mulţumire adusă de greci pentru victoria de la capul Mycale în 479[8].

---

[1] Karl Schefold, *op. cit.*, pp. 98 şi 99.

[2] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 102, fig. 124 (470-460, M. Roma) şi 127.

[3] Ernst Kjellberg şi Gösta Säflund, *op. cit.*, p. 100.

[4] http://museum.classics.cam.ac.uk/collections/casts/ludovisi-throne (accesat în 05.08.2017); Gisela Richter, *op. cit.*, p. 102.

[5] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 101, fig. (*plate*) 24 (înălţime 2 m, M. Vatican).

[6] Kar Schefold, *op. cit.*, p. 253, fig. (*appendix plate*) 4 (înălţime 0,56 m).

[7] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 102, fig. (*plate*) 25 (înălţime 1,31 m, M. Louvre).

[8] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 99.

Thasos. Lucrările care s-au prezervat de aici arată influenţa Parosului şi a Ioniei. Polygnotos, pictorul de ceramică, a fost probabil şi creator de statui din bronz. Există de asemenea un relief pe poartă cetăţii Thasos, în care este reprezentat Silenus, realizat în circa 465 î.Hr.[1]

Melos. Din timpul arhaic insula intră tot mai mult sub influenţa artistică a Parosului, iar în secolul V şi sub cea a Athenei. Funcţia operelor era votivă, fiind puse în morminte şi-n sanctuare. Influenţa picturii atheniene de după Polygnotos se simte în reliefurile din argilă[2, 3].

Estul Ioniei. Artiştii de aici au fost influenţi, sculptând chiar şi în Persia, atât statui, cât şi reliefuri. De asta ne dăm seama din stilul reliefurilor, plus şi din cel al edificiilor pe care acestea au fost puse. Avem şi o inscripţie pe piciorul unei statui a lui Darius de la Persepolis[4].

Boetia. În spaţiul acesta nu a existat o şcoală artistică, deşi mormintele sunt bogate în descoperiri. Artişii locului s-au raliat şcolilor din regiunile învecinate. Cel mai cunoscut sculptor din această perioadă şi din această regiune este Kalamis. A creat în Theba statuia lui Zeus Ammon[5], în Tanagra statui de cult cu Hermes ducând pe umeri un berbec şi cu Dionysos tânăr[6]. La Athena a realizat două lucrări: o statuie a lui Apollo Alexikakos („alungătorul de rău"), în faţa templului lui Apollo Patroos; o statuie a Aphroditei Sosandra („salvatoarea bărbaţilor"), aşezată la intrarea în Akropole. În Sykion, Kalamis a creat o statuie a lui Asklepios, făcută din fildeş şi aur şi echipată cu un con de pin şi sceptru. A mai împodobit şi Delosul, Apollonia şi Olympia, unde caii săi erau apreciaţi. Statuia lui Apollo din Apollonia avea 13 metri şi se spune că a costat 500 de talanţi, o sumă foarte mare.

Copiile romane sunt preluate mai ales după lucrările din Attica ale lui Kalamis, iar cel mai cunoscut Apollo al sculptorului este unul găsit în teatrul lui Dionysos, din Athena, lângă un *omphalos*, de unde statuia a ajuns cunoscută sub numele de *Apollo Omphalos*. Prezintă elemente atât attice, cât şi peloponesiace, ceea ce indică că probabil este a lui Kalamis, el fiind boetian, dintr-o regiune aşezată între cele două de la care s-a inspirat stilistic[7]. Judecând după numărul de copii după *Apollo Omphalos*, putem induce că aceasta era o operă faimoasă, dar stilul ei nu ne permite să o atribuim altor sculptori faimoşi ai timpului, precum Onatas sau Kritios. La această

---

[1] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 100.

[2] Exemplu: Karl Schefold, *op. cit.*, p. 255, fig. (*appendix plate*) 11 (460, înălţime 0,12 m).

[3] Karl Schefold, *op. cit.*, pp. 99 şi 100.

[4] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 103.

[5] Pausanias, IX, 16.1.

[6] Pausanias, IX, 22.1.

[7] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 258, fig. (*appendix plate*) 22 (455, înălţime 1,77 m, M. Athena); Gisela Richter, *op. cit.*, p. 97, fig. 118.

statuie a lui Apollo trăsăturile feţei şi ale corpului sunt realist redate, iar personajul îşi pune greutatea pe unul dintre picioare. Linia mediană a trupului său, în zona taliei, este înclinată înspre stânga, iar o curbură în această direcţie cunoaşte şi linia dermarcată de coloana sa vertebrală. Genunchii, şoldurile şi umerii nu sunt aşezaţi orizontal, ci unul din pereche este mai ridicat decât celălalt. Capul este de asemenea întors. Alte statui ale lui Apollo ale vremii sunt *Apollo din Cherchel* şi *Apollo din Mantua*. Materialul preferat al lui Kalamis era bronzul, dar textele antice ne relatează că a lucrat în toate materialele, în marmură, fildeş, argint şi aur. A produs atât statui de dimensiuni mici, cât şi altele de dimensiuni mari, a portretizat atât oameni, cât şi divinităţi, la toate vârstele, precum şi animale[1].

Influenţa centrelor artistice este evidentă în reliefuri de pe pietrele funerare din vestul şi nordul Greciei, mai ales în Thessalia, dar şi în alte regiuni, precum Anatolia, Siria, Lybia şi Spania. În capitala Macedoniei, Pella, s-a descoperit o piatră funerară reprezentând un câine şezând, al cărui realism aminteşte de lucrările lui Kalamis. În Lybia, Cyrene, deşi bogată, nu ne-a oferit o şcoală artistică, lucrările indigene având un caracter eclectic. Interesante din această insulă sunt mai ales un cap de femeie, cu diademă, şi un trunchi de marmură care, precum cel din Milet, seamănă cu arta pariană. Pythagoras din Samos şi-a realizat cele mai multe dintre creaţii pentru *Magna Graecia*, precum Locri, Crotona, Tarentum, Messina şi Syracusa[2]. Deşi în 494 se mută în Rhegium, a creat şi pentru sanctuarele din Olympia şi Delphi[3], precum şi în Cyrene, Theba şi Arcadia. De la acest sculptor nu ni s-au păstrat lucrări, dar în monede comemorative din Aetna[4] şi Naxos[5] putem observa influenţa, în lucrările sale, atât a elemente dorice, cât şi ionice[6]. Un alt sculptor al vremii este Calamis, care de asemenea nu beneficiază de copii romane care să ne fi parvenit.

În **Tarentum** au fost descoperite mai multe sculpturi mari, dar acest *polis* nu a avut o şcoală artistică. O sculptură a unei zeiţe şezânde din Tarentum[7] seamănă cu reprezentarea Athenei de pe frontoanele din Aegina în modul în care combină îmbrăcămintea ioniană cu austeritatea doriană. Un cap de două ori mărimea naturală, reprezentând-o poate pe Persephona, datat în circa

---

[1] Karl Schefold, *op. cit.*, pp. 103-105.

[2] Pliniu cel Bătrân, XXXIV, 59.

[3] Pliniu cel Bătrân, XXXIV, 59.

[4] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 255, fig. (*appendix plate*) 9 (476).

[5] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 29, fig. (*plate*) 4 (după 464); reversul monezii la p. 255, fig. (*appendix plate*) 10.

[6] Karl Schefold, *op. cit.*, pp. 105 şi 106.

[7] http://www.perseus.tufts.edu/hopper/artifact?name=Berlin+Sk+1761&object=Sculpture (datată în circa 480 î.Hr., înălţimea femeii de 1,51 m, M. Berlin, Sk 1761, accesat în 26.07.2017).

470 şi care se află astăzi în Schloss Fasenerie[1], seamănă cu altele descoperite la Tarentum şi este deci posibil să-şi aibe originea aici. Ceea ce ne face să credem că capul aparţine Persephonei este faptul adorării proeminente a acesteia în *Magna Graecia*, precum şi trăsăturile sobre, demne de stăpâna lumii de dincolo. Capul acesta, din marmură, era ataşat la un corp probabil dintr-un alt material, căci marmura nu era aşa de abundentă în Italia. O bandă prinde părul Persephonei la mijlocul frunţii, dar în partea de sus a acesteia, unde părul este coborât pe frunte, sunt două găurele, unde probabil erau aşezate floricele din aur[2].

Locri este cetatea ioniană cel mai bine cunoscută din *Magna Graecia*, căci când s-a descoperit sanctuarul Demetrei de aici mai multe reliefuri din argilă, cu caracter votiv şi ionice, datând din Clasicismul timpuriu. De asemenea, pe post de *akroterion* pentru templul Demetrei de la Locri funcţia un grup din marmură reprezentându-i pe Dioscuri cu caii lor, datând din 430[3, 4]. Erosul reprezentat pe *Tronul din Boston*, datat în 450-440[5], indică poate că şi acesta din urmă provine de la Locri. Probabil acompania *Tronul Ludovisi*, fiind găsit în acelaşi loc ca acesta din urmă şi probabil că slujeau ambele ca ziduri de protecţie ale unui altar. Era spaţiu între mai multe blocuri, prin care se putea trece, căci altfel, fără acest spaţiu, nu ar mai fi fost vizibile reliefurile de pe două dintre laturile blocurilor. Laturile mari, care prezintă scenele principale, precum în cazul *Tronului Ludovisi* fusese scena ieşirii femeii din apă, puteau fi cu faţa spre vizitatorul altarului, acesta văzându-le înainte de a trece printre ele pentru a ajunge la altar. Ori puteau aceste feţe mari să dea înspre interiorul spaţiului format de blocuri, acolo unde se afla şi altarul, astfel încât ele să fie vizibile doar pentru cel ce s-a apropiat de altar.

Pe latura cea mai mare a *Tronului din Boston* este reprezentat un grup de trei persoane. Cea din dreapta este Demetra, ce o plânge pe Persephona. La stânga stă Aphrodita, iar în centru, fiul acesteia, Eros, care ţine o balanţă pentru a determina cât de mult trebuie să stea Persephona în Lumea de dincolo. Braţele balanţei sunt din metal; pe latura de lângă Demetra este un băiat ce cântă la liră, iar pe latura de lângă Aphrodita este o bătrână servitoare, interpretată de un autor[6] ca personificări a tinereţii şi bătrâneţii. O altă interpretare ar fi că femeia tristă din dreapta este Eos, iar cea din stânga este Thetis. Figura centrală ar fi astfel Eros sau Thanatos, iar în balanţă

---

[1] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 108, fig. (*plate*) 26 (înălţime 0,43 m).

[2] Karl Schefold, *op. cit.*, pp. 106 şi 107.

[3] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 257, fig. (*appendix plate*) 20 (înălţime de 1,32 m, M. Neapole).

[4] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 107.

[5] http://www.mfa.org/collections/object/three-sided-relief-151033 (M. Boston 08.205, accesat în 05.08.2017); Gisela Richter, *op. cit.*, p. 105, fig. 128.

[6] Ernst Kjellberg şi Gösta Säflund, *op. cit.*, p. 101.

ţine figurile lui Ahille, într-un talger, şi pe a lui Memnon, în celălalt. Atât pe *Blocul Ludovisi*, cât şi pe *Cel din Boston*, sunt semne de refacere, probabil pentru a acoperi nişte avarieri suferite atunci când cele două monumente, precum multe alte opere, au fost mutate din sudul Italiei la Roma. Un relief reprezentând o bătrână seamănă cu bătrâna de pe una din laturile tronului, ceea ce vine ca încă un argument în plus pentru ipoteza provenienţei locriene. Diferenţa dintre *Tronul Boston* şi *Tronul Ludovisi* este dată de faptul că primul a fost făcut de un artist care nu a plecat din sudul Italiei şi care a luat contact doar cu piesele greceşti care ajungeau aici. Spre deosebire, creatorul *Tronului Ludovisi* a luat contact direct cu măiestria artei elene şi astfel opera sa este superioară. Dar ambele arată o evoluţie în racursi: în scena în care Aphrodita este scoasă din apă, mâinile celor trei femei apar în mod realist una în spatele alteia. Îmbrăcămintea este frumos redată în cele două tronuri, mai ales în cazul Demetrei, a Horaelor, precum şi a veşmântului cu care cele din urmă o acoperă pe Aphrodita.

Din **Syracusa** şi din regiunea limitrofă provin trunchiuri din marmură şi statuete din bronz. **Selinus**, cea mai de vest colonie elenă, ne-a oferit fragmente de sculptură din marmură şi calcar, care sunt fie imitaţii a creaţiilor ioniene, fie producţii care nici măcar nu copiază bine modelul. Reliefurile cele mai importante din Selinus sunt cele de pe templul Herei, comparabile cu cele de pe templul lui Zeus din Olympia, deşi apar cu siguranţă mai primitive, iar, pe când influenţa ionică este de necontestat, cea dorică este absentă. Se poate observa influenţa sculptorului *Băiatului kritian* iar, precum la Olympia, există şase metope deasupra intrării în cellă şi şase deasupra spatelui cellei[1]. Metopele care s-au prezervat ne arată diverse interacţiuni între bărbaţi şi femei[2].

9.3. Sculptură arhitecturală

Templul lui Zeus din Olympia a fost ridicat în al doilea sfert al secolului al V-lea, iar pe frontoanele acestuia este reprezentat corpul uman într-o grămadă de poziţii imaginabile: în contorsionarea provocată de o luptă corp la corp; în poziţie dreaptă, precum este potrivit pentru un zeu ce reinstaurează ordinea; într-o poziţie ghemuită; într-o poziţie culcată, relaxată[3] etc. Pe frontonul vestic[4] se înfăţişează încercarea centaurilor, beţi, de a fura femeile lafite. Theseu împreună cu Peirithous, cel la a cărui nuntă are loc Centauromahia, încearcă să-i oprească. În centrul fron-

[1] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 258, fig. (*appendix plate*) 18 (465, înălţime 1,64 m).

[2] Karl Schefold, *op. cit.*, pp. 107 şi 109.

[3] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 101, fig. 123 (460); Fred S. Kleiner, *op. cit.*, p. 120, fig. 5.32 (460, înălţime 1,36 m, M. Olympia).

[4] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 80, fig. 13 (470-456, lungime 26,51 m, înălţime 3,04 m, M. Olympia); Gisela Richter, *op. cit.*, pp. 108 şi 109, fig. 132; Fred S. Kleiner, *op. cit.*, p. 119, fig. 5.31.

tonului stă Apollo, care a venit să reinstaureze ordinea. Probabil că pictorul Polygnotos a influenţat această scenă, căci până la el artiştii nu mai reprezentaseră acest eveniment cu tot ce presupunea el, ci doar o confruntare între oameni înarmaţi cu centaurii. Polygnotos a ales să reprezinte şi lupta corp la corp, beţia, încercarea de răpire a femeilor etc.

La dreapta lui Apollo Peirithous îşi eliberează soţia cu sabia, iar la stânga acestuia Theseu se pregăteşte să lovească cu toporul pentru sacrificii într-un centaur. În ambele laturi ale grupului găsim, în esenţă, acelaşi lucru: trupuri de centauri şi lapite/lapiţi contorsionate în mişcări datorate rezistenţei femeilor; în colţ, siluete aplecate, pentru a încăpea în spaţiul mic ce a mai rămas din timpan. Se păstrează o simetrie, pentru că acelaşi număr de figuri sunt atât la stânga, cât şi la dreapta frontonului, Apollo reprezentând centrul. Astfel, la stânga şi dreapta lui stau doi eroi cunoscuţi, câte unul de fiecare parte; lângă eroi, mergând spre marginile frontonului, câte un centaur încearcă să subjuge o femeie. Lângă aceştia, înaintând tot spre extremităţi, câte o luptă între un centaur şi un lapit. Lângă aceştia, mergând în aceeaşi direcţie, un centaur încercând să subjuge o lapită şi fiind, în acelaşi timp, atacat de un bărbat. În colţuri, câte doi oameni pentru fiecare extremitate, stând culcaţi. Faţa lui Apollo şi-a oamenilor prezintă serenitate, pe când cele ale centaurilor exprimă, în mod grotesc, diferite stări afective, precum durerea provocată de o violenţă fizică. De fapt, prin această scenă se exprimă învingerea raţiunii şi-a ordinii, în faţa iraţionalului, pasiunii şi dezordinii. Învingerea primelor atribute este dată atât de faptul că ştim cum se va termina acest mit, cât şi, în acest fronton, de prezenţa majestuoasă a lui Apollo, apărător al civilizaţiei şi raţiunii, venit să reinstaureze ordinea.

În frontonul estic[1] ni se prezintă momentul de pregătire, de dinaintea începerii unei curse de care. Oenomaus, regele Pisei, va da mâna fiicei sale, Hippodamia, celui ce-l va putea înfrânge în cursa de care până la Istmul lui Poseidon. Caii săi erau un dar de la Ares, astfel că a reuşit să învingă pe toţi pretedenţii de dinainte şi să-i ucidă. Pelops câştigă dragostea Hippodameiei şi-l convinge pe vizitiul lui Oenomaus să scoată cuiele de la osia carului. Există un contrast între acest fronton şi cel vestic, pentru că, pe când cel din urmă surprindea acţiunea, acesta surprinde momentul premergător acţiunii. Înafară de asta, frontonul vestic opunea clar forţe ale binelui cu forţe ale răului, pe când cel estic nu. Într-un fel Pelops este bun, pentru că vrea să împlinească dragostea dintre el şi Hippodamia, dar într-un fel este şi rău, pentru că l-a convins pe Myrtilus să saboteze carul lui Oenomaus. Pe de o parte Oenomaus este rău, pentru că doreşte a-l omorâ pe Pelops, dar pe de altă parte nu trebuie să uităm că el făcea asta pentru a-şi salva propria viaţă, căci o profeţie prezisese că va fi omorât de ginerele său. În Hippodamia se confruntă două tendinţe: cea a datoriei filiale şi cea a dragostei.

[1] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 84, fig. 14.

Zeus ocupă, precum Apollo în frontonul vestic, poziţia centrală, pentru că combatanţii probabil fac acum un jurământ de luptă dreaptă. La dreapta lui Zeus (deci în partea stângă a frontonului) stă Pelops, cu capul plecat, iar mai spre stânga Hippodamia. La stânga lui Zeus (deci în partea dreaptă a frontonului) stă Oenomaus, cu capul ţinut ridicat, iar mai la stânga soţia acestuia, Sterope. Lăncile celor doi combatanţi, ţinute drept, ar fi încăput doar în această zonă centrală a frontonului. Lângă ambii combatanţi se află slujitori, carele şi caii cu care urmează să se lupte, mai spre extremităţi clarvăzători, iar chiar la colţurile frontonului nişte figuri culcate. Faţa clarvăzătorului din partea dreaptă a frontonului exprimă surprinderea, cel mai probabil pentru că a văzut ce soartă îl va aştepta pe Pelops şi pe urmaşii săi.

Pausanias ne spune că figurile culcate din colţuri sunt Kladeos şi Alpheios, personificări a două râuri ce treceau pe la sanctuarul din Olympia, deşi Karl Schefold[1] crede că ei sunt de fapt servitori, crezând că, dacă ceea ce a spus Pausanias ar fi adevărat, contextul narativ ar fi rupt. Înafară de asta, atrage atenţia că figura din colţul stâng ar fi trebuit să fie, dacă e să ne luăm după portretizările precursoare, bărbos. Credem că ceea ce spune Schefold nu este întocmai adevărat, pentru că nu vedem de ce, dacă Zeus este prezent, nu ar fi prezente şi două râuri, în formă antropomorfică. J.J. Pollitt[2], susţinându-l pe Pausanias, observă cum impasivitatea de pe feţele celor două personaje ar vrea să exprime natura, nepăsătoare la micile drame ale oamenilor. Singurul lucru stabil din natură este tocmai lipsa de stabilitate a tuturor lucrurilor ce compun; unii mor, alţii se nasc, iar în faţa ei blestemul ce urmează să cadă asupra familiei lui Pelops nu are o însemnătate mai mare decât moartea unei insecte. Credem însă că şi argumentul lui Schefold este bun, pentru că într-adevăr coerenţa narativă ar fi mai bine păstrată dacă cele două personaje din extremităţi ar fi nişte simpli servitori, căci, prin introducerea de prea multe divinităţi, s-ar distrage atenţia de la faptul că drama este a oamenilor.

Metopele din acest templu sunt cele mai mari care ni s-au păstrat din Grecia, în ele prezentându-se cele 12 munci ale lui Herakle[3]. Şase metope stau deasupra pronaosului, iar acestea reprezintă, de la stânga la dreapta, următoarele fapte: capturarea mistreţului, furarea iepelor, furarea boilor lui Geryon, furarea merelor Hesperidelor, capturarea Cerberului, curăţarea grajdurilor lui Augias. Deasupra opisthodomosului sunt reprezentate următoarele fapte, de la stânga la dreapta: uciderea leului din Nemeea, uciderea Hidrei, uciderea păsărilor simfalide, prinderea taurului din Creta, prinderea căpriorului cu coarne de aur, dobândirea cingătorii Hippolytei. Faptele lui Herakle nu sunt reprezentate în ordinea obişnuită în care acestea erau reprezentate în artă

[1] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 87.

[2] J.J. Pollitt, *Art and Experience in Classical Greece*, London/New York, 1972, pp. 34 şi 35.

[3] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 108, fig. 133 (470-456, înălţime 1,59 m, M. Olympia).

de dinainte. În toate sculpturile din cadrul acestui templu observăm trăsătura principală a aşa-zisului stil „sever”: serenitatea personajelor, indiferent de circumstanţe. În trei dintre scene apare şi Athena, protectoare a eroului. Prima este furarea merelor Hesperidelor, în care se înfăţişează de fapt momentul în care Atlas aduce fructele lui Herakle, care încă mai ţine pe umeri pământul. A doua este cea a uciderii leului nemean, iar a treia este cea a uciderii păsărilor simfalide[1], în care se arată prezentarea, de către erou, a păsărilor Athenei. De-a lungul metopelor, Herakle este înfăţişat ca avansând în vârstă. De exemplu, pe când în scena uciderii leului nemeean Herakle nu are barbă[2], în scena în care ţine pe umeri pământul el are barbă[3].

Metopele din **templul E de la Selinus** datează din circa 470 î.Hr. Cinci metope ale acestui templu există în mod complet şi avem alte cinci capete care aparţineau metopelor ce nu ni s-au păstrat. Existau, ca le templul lui Zeus din Olympia, 12 metope, şase deasupra pronaosului şi şase deasupra opisthodomosului. Erau făcute din calcar, marmura fiind folosită doar pentru capetele femeilor şi pentru extremităţile membrelor personajelor. Metopele păstrate prezintă următoarele scene: Herakle luptându-se cu regina amazoanelor[4]; Artemis punându-şi câinii să-l omoare pe Aktaeon[5]; Athena luptându-se cu un gigant[6]; Zeus trăgând-o pe Hera lângă el[7]. A cincea metopă este deteriorată şi nu se mai poate discerne clar ce se reprezintă.

9.4. Alte creaţii sculpturale

În ceea ce priveşte portretistica perioadei, avem o copie romană după o reprezentare a lui Themistokle, datând din 470-450 şi găsit la Ostia[8]. Deşi copia prezintă doar capul persoanei, modelul grecesc era cel mai probabil o reprezentare a întregului corp, precum se realiza invariabil în această perioadă. Un relief votiv de pe Akropola atheniană o înfăţişează pe zeiţa patroană

---

[1] J.J. Pollitt, *op. cit.*, p. 53, fig. 24.

[2] J.J. Pollitt, *op. cit.*, p. 52, fig. 23a.

[3] J.J. Pollitt, *op. cit.*, p. 52, fig. 23b.

[4] R. Ross Holloway, *op. cit.*, p. 104, fig. 76.

[5] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 109, fig. 134 (M. Palermo).

[6] http://www.artres.com/C.aspx?VP3=ViewBox_VPage&VBID=2UN3652WOMLBX&IT=ZoomImageTemplate01_VForm&IID=29B7A21JG9&PN=10&CT=Search&SF=0 (accesat în 11.08.2017).

[7] http://www.gettyimages.com/detail/news-photo/metope-of-the-marriage-of-zeus-and-hera-from-temple-e-at-news-photo/501579387#metope-of-the-marriage-of-zeus-and-hera-from-temple-e-at-selinunte-picture-id501579387 (accesat în 11.08.2017).

[8] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 101, fig. 122 (M. Ostia).

jelind, datând din 460[1]. Mai multe table funerare au fost scoase la lumină în Thessalia, Nisyros, Delphi, Paros etc. Unul reprezintă o femeie ţinând în mână o pasăre[2] şi am amintit deja de reliefurile din Paros reprezentând băieţi tineri.

Avem şi o statuie rondbos a Athenei, ce astăzi se află în Muzeul din New York, datând din circa 460[3]. Fragmentul care ne-a mai rămas are o înălţime de 1,29 metri. Lângă Altarul celor 12 zei a fost descoperită *Baza lui Leagros*, care probabil ţinea statuia unui atlet, realizată cel mai probabil după 480. Putem spune asta pentru că cunoaştem poziţia picioarelor statuii şi pentru că ştim că Altarul celor 12 zei este asociat cu atletismul. Prezervarea de cuie metalice pe suprafaţa de sus a bazei indică că statuia era din bronz, iar tot acestea ne arată că-şi ţinea picioarele depărtate, iar cel drept adus în faţă, formând astfel *contrapposto*. Inscripţia bazei spune că: „Leagros, fiul lui Glykon, m-a dedicat Celor 12 zei", de unde vedem că nu există nici o îndoială în privinţa asocierii operei cu acest altar, asociat la rându-i cu atletismul. Statuia comemora o victorie sportivă a lui Leagros.

Statuia lui Autolykos, atlet din secolul V[4], a fost aşezată în Propilee, dar după moartea acestuia la mâna Celor 30 ai Athenei şi, de fapt, tocmai din această cauză. Deşi concetăţenii nu-l apreciaseră înainte pe acest om, din cauza morţii sale la mâna unor persoane atât de urâte de athenieni el a ajuns să aibă o statuie făcută în cinstea lui. Ştim că creaţia îi aparţine lui Leochares, care a început să activeze în circa 370 î.Hr., deci avem un *terminus post quem*. Ştim că cariera acestui sculptor a durat până în 320, iar ca un interval mai determinat pentru ridicarea statuii a fost propus cel al anilor 330'-320', când Lykourgos a început un mare proiect de creaţie culturală în Athena. Era interesat de cinstirea cetăţenilor merituoşi şi se pare că ţinea la democraţie. Acest din urmă lucru a fost demonstrat prin ridicarea unei statui a Demokratiei în Agora, precum şi sacrificarea intensă în cultul acestei zeiţe în anii 333-332. Cele două statui atestă asupra aprecierii de către athenieni a operelor înfăţişând atleţi, pe care le aşezau în spaţii publice, precum Agora[5].

Atletul era preferat în reprezentările sculpturale pentru armonia corpului său şi pentru faptul că, având musculatura proeminentă, divizările anatomice ale corpului puteau fi mai uşor observate la acesta. Corpul unui atlet cunoscând diviziuni mai clare, sculptorului îi era mau uşor să

---

[1] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 106, fig. 129 (M. Akropole).

[2] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 107, fig. 130 (M. Capitoline).

[3] J.J. Pollitt, *op. cit.*, p. 49, fig. 21.

[4] Pausanias, I, 18.3; Pliniu cel Bătrân, XXXIV, 79.

[5] Kristen Seaman, *Athletes and Agora-phobia? Commemorative Athletic Sculpture in Classical Athens*, în *Nikephoros. Volume 15*, Graz, 2002, pp. 100-102, 104, 112, 114.

păstreze proporţiile trupului acestuia. Redarea unor trăsături atât de proeminente precum au atleţii putea să devină standardizată, nepierzându-se însă, pentru privitor, impresia de realism. Pentru acelaşi motiv pragmatic se preferă reprezentarea unui nud decât a unui bărbat îmbrăcat, în primul toate elementele referenţiale fiind la vedere. Nu orice sportiv era reprezentat, ci cel ce şi-a antrenat uniform tot corpul. Cel ce se exercita în lupte greco-romane sau în alergare avea doar anumite segmente ale trupului dezvoltate, ceea ce, atunci când erau reprezentate, putea să creeze impresia de diformitate. Înafară de asta, în redarea unor astfel de persoane se anulează şi avantajul prezenţei unor puncte referenţiale şi, în consecinţă, a păstrării mai lesnicioasă a proporţiilor[1].

Avem o stelă de la începutul secolului V, din Rhodos, în care se prezintă un *erastes* şi un *eromenos*[2], acesta din urmă, mai scund decât primul, ridicându-şi capul pentru a se uita în ochii lui. Cel mare îşi apleacă capul pentru a se uita la partenerul său, care ţine în braţe un cocoş, un dar obişnuit pe care *erastes*-ul îl oferea *eromenos*-ului. Din Megara avem *Stela mortuară a lui Pollis*, datând din 480, lungă de 45,1 cm şi înaltă de 153 cm, deci subţire şi de o înălţime considerabilă. Inscripţia din partea de sus a stelei este specific megariană şi-l identifică pe protagonistul eponim, care-a murit în timpul războaielor persane, ucis de traci. Personajul are o ieşire în relief mică; îl vedem din profil, partea dreaptă, acesta aplecându-se înspre dreapta. Această aplecare dă senzaţia unei acţiuni iminente. Este nud, dar echipat ca un hoplit, cu cască, sabie în teacă, scut şi suliţă. Deşi personajul este superficial ieşit în relief, anatomia este redată realist. Inscripţia poate denota fie că opera a fost realizată în Megara, fie realizată în altă parte şi doar dedicată unui cetăţean din Megara. Însă cunoaştem foarte puţine alte monumente funerare din cadrul Clasicismului timpuriu, ceea ce ne face să nu fim aşa de grăbiţi atunci când emitem o opinie asupra ei.[3]

10. Perioada clasicismului matur (circa 450-400 î.Hr.)

10.1. Sculptori cunoscuţi

După ce grecii şi-au revenit din efectele luptei cu persanii a urmat o perioadă de progres. Athena este conducătoarea Ligii deliene şi are mari resurse la îndemână, fiind cel mai important centru cultural al Greciei, loc unde artiştii puteau găsi cea mai apreciativă audienţă. În timpul activării lui Perikle ca şef al cetăţii s-au întreprins numeroase construcţii, pentru temple şi terase exterioare: Parthenonul (447-432), Propylee (437-432), acestea două pe Akropole;

[1] Ilinca Damian, *op. cit.*, p. 469.

[2] Seth Estrin, *op. cit.*, p. 209, fig. 3 (M. Rhodos).

[3] Janet Burnett Grossman, *op. cit.*, pp. 98-100 (ieşire în relief 15,9 cm, M. Getty 90.AA.129).

Hephaisteionul (450-440), lângă Agoră. Construcţia Parthenonului a început în 447 şi s-a terminat în 432, iar cel care superviza întreg proiectul este **Pheidias**. Acesta era din Athena şi l-a avut ca profesor pe Hageladas.

A fost şi creatorul marii statui a Athenei, aşezată în interiorul templului şi care era confecţionată din aur şi fildeş[1]. Mâna dreaptă Athena şi-o ţinea pe un stâlp, iar pe mână stătea o Nike, de 1,97 metri. Pe sandalele statuii era reprezentată o Centauromahie, iar pe exteriorul scutului era o Amazonahie, lupta athenienilor cu amazoanele şi cum Theseu le-a alungat pe acestea din Athena. În interiorul scutului era reprezentată o Gigantomahie. Există reliefuri din marmură romane ce redau sculpturile de pe exteriorul scutului purtat de Athena Parthenos[2]. Toate aceste victorii ale grecilor/zeilor împotriva amazoanelor/giganţilor simboliza învingerea ordinii asupra haosului şi, mai mundan, învingerea perşilor (barbarilor) de către greci (oamenii civilizaţi). Athena este reprezentată nu în mantaua ei, ci în *peplos*, iar, conform lui Pliniu, avea o înălţime de 11 metri. Lângă scutul zeiţei stă Erichtonius, erou athenian, în formă de şarpe, iar tot şerpi erau şi pe *peplos*, precum şi-n jurul *aegis*-ului. Pe casca zeiţei stătea, în centru, un sfinx, iar la stânga şi dreapta câte un cal.

Baza pe care este aşezată statuia zeiţei are 6 metri lungime, iar pe ea este reprezentată naşterea Pandorei în prezenţa mai multor zei. Conform mitului relatat de Hesiod, Pandora fusese creată de Hephaestus şi insuflată cu viaţă de către Athena. Fusese trimisă pentru a-i pedepsi pe muritori pentru primirea focului de la Prometheu, simbol al tehnologiei şi al afirmării de sine. Pandora adusese pământenilor atât intelectul, cât şi efortul ce este necesar pentru a-l folosi. De asemenea, odată cu intelectul şi capacitatea de a-l folosi pentru bine, ea adusese şi capacitatea de a-l folosi pentru rău. Înainte de Pandora oamenii trăiseră într-o stare edenică, în care nu trebuiau să muncească. Prin aceasta Pheidias vroia poate să le amintească athenienilor că, prin folosirea intelectului, atinseseră succesul, dar că asta îi costase multe eforturi şi trecuseră prin multe riscuri. Viitorul urma să fie la fel, vroia să le spună Pheidias, adică atât promiţător de succese, cât şi pretinzător de eforturi, precum şi minat, pe drumul către aceste reuşite, de riscuri[3]. Copii romane din marmură a monumentalei statui[4] ni s-au păstrat, precum şi reprezentări pe camee, pietre pre-

[1] Fred S. Kleiner, *op. cit.*, p. 128, fig. 5.46 (M. Toronto); Karl Schefold, *op. cit.*, p. 122, fig. 33 (448-442).

[2] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 118, fig. 146 (M. Pireu).

[3] J.J. Pollitt, *op. cit.*, pp. 98 şi 99.

[4] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 119, fig. 152 şi 153 (447-439, M. Athena).

ţioase[1], pe monede şi pe medalioane din aur. Una cunoscută este *Minerve au Collier*, din Muzeul Louvre, de înălţime 2,4 metri[2].

Este puţin probabil, ţinând cont de multitudinea şi calitatea creaţiilor sculpturale a Parthenonului, precum şi de intervalul de timp relativ mic în care au fost făcute, ca Pheidias să le fi sculptat nemijlocit, dar cu siguranţă că el este proiectantul întregii construcţii. Acest lucru este demonstrat de relativa uniformitate a stilului, deşi el cunoaşte şi evoluţii. Sculptura de pe Parthenon era constituită din două frontoane, o friză care se întindea pe toate laturile, metope, de asemenea pe toate laturile, antefixe, *akroterion*-i şi ţâşnitoare. În 1687, în timpul unui război între veneţieni şi turci, Akropola era asediată de veneţieni, iar aceştia au dat o ghiulea de tun în Parthenon. Otomanii foloseau templul ca depozit de muniţie, iar ghiuleaua a aprins-o, distrugând interiorul edificiului. Ceea ce mai rămăsese din sculpturile Parthenonului au fost aduse în Anglia la începutul secolului XIX de către Lordul Elgin, ambasador la Poartă. Statuile aduse de el sunt acum expuse în Muzeul Britanic, iar altele, tot din Parthenon, se găsesc la Athena, Paris şi Roma. Desene a Parthenonului au fost făcute înainte de dezastrul din 1687[3]. În ceea ce priveşte celelalte sculpturi ale lui Pheidias, ele nu au fost realizate din marmură, ci din bronz sau dintr-o combinaţie de fildeş cu aur (criselefantine). Parthenonul este singurul templu ce dispune de o friză relief-fată înconjurând întreaga cellă, precum şi de metope înconjurând-o toată. Îmbinarea elementelor dorice şi ionice este prezentă în Parthenon nu doar în arhitectură, ci şi-n sculptură.

Frontonul estic[4] reprezenta naşterea zeiţei Athena, situată în mijlocul timpanului, dar statuile care s-au mai păstrat reprezintă doar reacţiile diferiţilor zei la acest eveniment. Pausanias[5] ne oferă o descriere a acestui fronton, iar dacă nu era el nu ne-am fi dat seama de subiectul lui, căci figurile centrale s-au pierdut. În centru stătea Zeus, Athena şi Hera, iar aceste trei figuri se pierduseră încă dinainte de tragedia din 1678, pentru că nici Jacques Carrie, care desenase sculpturile de pe Parthenon puţin înainte de acest eveniment, nu le reprezentase. Figurile din partea dreaptă[6] poate că sunt Hestia, urmată, mai înspre dreapta, de Dione, în poala căreia se odihneşte Aphrodita, Dione fiind, conform genealogiei oferită de Homer, mama zeiţei frumuseţii. O altă

[1] O piatră de inel din carneol: Gisela Richter, *op. cit.*, p. 119, fig. 148.

[2] https://www.photo.rmn.fr/archive/97-007348-2C6NU0SM1C2Y.html (accesat în 15.08.2017).

[3] Frontonul vestic: Gisela Richter, *op. cit.*, p. 112, fig. 138 (438-431, M. Britanic).

[4] Desenele lui Jacques Carrie: J.J. Pollitt, *op. cit.*, p. 92, fig. 40, primele două imagini de sus.

[5] I, 24.5.

[6] Fred S. Kleiner, *op. cit.*, p. 129, fig. 5.49 (M. Britanic).

interpretare ar fi că cele trei figuri sunt cele trei Ursite[1]. O alta identifică figura cea mai din stânga ca Leto, pe următoarea, din dreapta, ca Peitho, plus Aphrodita, care stă în poala acesteia[2]. Mai la dreapta de Aphrodita era probabil zeiţa lunii, Selene, într-un car[3], care simboliza apunerea acestui astru. Unii au opinat că ar putea fi şi Nix, zeiţa nopţii, iar nu Selene[4]. În colţul din stânga îl avem pe Helios aducând în carul său soarele. Acesta este un procedeu nou pentru a umple extremităţile frontoanelor, căci de figurile căzute la pământ sau culcate, de bună voie, se tot uzitase. Caii care aduc ziua, în colţul stâng, sunt energici, căci de abia s-au trezit; cei ce duc noaptea deoparte sunt obosiţi, căci au muncit până acum.

Bărbatul nud stând culcat în partea stângă, între Helios şi grupul central, este probabil Herakle[5, 6], deşi mulţi autori l-au identificat pe Dionysos[7]. Ar părea ciudat ca Herakle să fie în Olymp în momentul în care Athena se naşte, deşi mitul ne spune că ea l-a ajutat să ajungă aici, dar pentru greci alte considerente erau mai importante decât respectarea cronologiei. Herakle era personajul potrivit pentru a reda umanismul periklean, căci el fusese muritor, dar ajunsese nemuritor prin faptele sale demne de laudă. Mai la dreapta sunt două femei, una dintre ele sprijinind-o pe cealaltă, iar mai la dreapta, o femeie în picioare, care cu corpul se retrage de centru, dar având capul întors înspre acesta, pentru a privi naşterea Athenei. Frontoanele reprezintă corpul uman în diverse poziţii: stat în picioare, şezândă, culcată etc. Per ansamblu, zeii reprezentaţi pe frontonul estic, în original, erau 21 în total şi sunt, conform opiniei noastre, următorii: Helios, Herakle, Kore, Demetra, Artemis, Apollo, Leto, Dionysos, Hera, Hephaestos, Zeus, Athena, Poseidon, Amphitrite, Hebe, Ares, Hermes, Hestia, Dione, Aphrodita, Selene[8]. Figurile divine nu sunt aşezate la întâmplare: cele de pe partea sudică a frontonului estic aveau temple la sud de Akropole,

---

[1] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 113, fig. 139 (438-431, M. Britanic).

[2] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 124.

[3] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 114, fig. 140 (438-431, M. Britanic).

[4] Fred S. Kleiner, *op. cit.*, p. 129.

[5] Fred S. Kleiner, *op. cit.*, p. 129, fig. 5.48 (M. Britanic).

[6] Evelyn B. Harrison, *Athena and Athens in the East Pediment of the Parthenon*, p. 44, în *American Journal of Archaeology. Volume 71*, Boston, 1967, pp. 27-58; R. Ross Holloway, *op. cit.*, p. 144; J.J. Pollitt, *op. cit.*, p. 95; p. 95, n. 11; Fred S. Kleiner, *op. cit.*, p. 129.

[7] Ori Theseu, după interpretarea aceluiaşi autor ce a spus că cele trei femei sunt Ursitele: Gisela Richter, *op. cit.*, p. 112, fig. 137 (438-431, M. Britanic).

[8] Evelyn B. Harrison, *op. cit.*, p. 55.

pe valea râului Ilissus, pe când cele din partea nordică a frontonului, inclusiv Hephaestus, aveau temple ridicate la nord de Akropole[1].

Frontonul vestic[2] era păstrat mai bine înainte de momentul 1678 şi, mulţumită desenelor lui Jacques Carrie, putem să ne dăm mai bine seama de compoziţia acestuia. Ne înfăţişează confruntarea dintre Athena şi Poseidon pentru Attica[3], confruntare ce s-a încheiat prin victoria primeia. Există dispute asupra cărui moment este prezentat: unii cercetători militează pentru acela când cei doi zei ajung; alţii pentru acela în care ambii sunt în procesul de a-şi oferi darul, Poseidon izvorul de apă sărat, iar Athena măslinul; alţi cercetători preferă momentul după ce darurile au fost oferite. Nu putem şti ce a fost în centrul frontonului: izvorul şi măslinul, pe de o parte, ori fulgerul, pe de altă parte. Tocmai de aceea nu putem afirma care moment este înfăţişat. Nu putem şti dacă cei doi zei se dau în spate pentru că sunt surprinşi de ceea ce au putut să conjure propriile puteri, ori dacă de abia s-au dat jos din care şi tocmai dr aceea par a se da înapoi, când ei de fapt au pus unul dintre picioare în faţă. Lângă zei sunt câte doi cai, de fiecare parte (deci patru în total), care se ridică pe picioarele dinapoi, surprinşi fiind de lupta dintre cei doi olympieni. Lângă cai stă câte un zeu mesager, Hermes de partea Athenei şi Iris[4] de partea lui Poseidon. După cai şi mesageri, pe laturile frontonului, regii legendari ai Athenei, imposibil de identificat pentru că nu avem asociate cu ei atribute. În colţuri sunt aşezaţi personificările râurilor Ilissos şi Kephisos, demarcând locul petrecerii acţiunii ca pământesc, precum Selene şi Helios demarcau scena din frontonul estic ca suprapământească. Mirarea creată în Olymp de naşterea zeiţei înţelepciunii este reflectată aici de mirarea athenienilor la evenimentul ce se petrece în faţa lor. Faptul că doi olympieni sunt reprezentaţi ca luptând pentru adorarea unui set anume de muritori arată încă odată umanismul periklean, glorificarea athenienilor[5].

Metopele au fost prima parte a templului care să se bucure de sculpturi, iar în total sunt 92. Fiecare reprezenta o scenă de sine stătătoare, de obicei cu două personaje. Cele mai bine păstrate sunt cele de pe latura sudică a templului. Metopele de pe partea estică a templului reprezintă Gigantomahia, încercarea giganţilor de a răsturna ordinea existentă a zeilor, de pe Muntele Olymp. Cele de pe partea vestică reprezintă învingerea amazoanelor de către athenieni, sub conducerea lui Theseu, căci acestea încercaseră chiar să ajungă pe Akropole. Cele de pe partea sudică repre-

---

[1] Evelyn B. Harrison, *op. cit.*, p. 57.

[2] Desenele lui Jacques Carrie: J.J. Pollitt, *op. cit.*, p. 92, fig. 40, ultimele două figuri, de jos.

[3] Pausanias, 24.5.

[4] J.J. Pollitt, *op. cit.*, p. 93, fig. 41 (înălţime 1,33 m).

[5] Mark D. Fullerton, *Greek Art*, Cambridge, 2000, pp. 32 şi 33.

zintă învingerea centaurilor de către lapiţi[1], primii încercând să le răpească soţiilor celor din urmă. Pe partea nordică este reprezentată, în 29 de metope, victoria grecilor asupra troienilor. În metopele de pe latura sudică există şi pierderi în rândul lapiţilor[2], precum au fost şi pierderi în rândul grecilor în confruntarea cu persanii. Pe metopele din colţul estic al laturii apare carul zeului soare, iar pe cel din colţul vestic apare carul zeiţei lunii, similar cu reprezentarea din frontonul estic. Pe 3 din cele 29 de metope apar zei. Înălţimea şi lăţimea acestor metope este de circa 1,21 metri.

În cadrul metopelor de pe partea sudică există un contrast ce se face între figurile lapiţilor şi cele ale centaurilor. Chipul lapiţilor rămâne mereu calm, aşa precum este potrivit unui om, pe când cele ale centaurilor exprimă emoţie, precum furie[3]. Faţa grecului rămâne serenă chiar atunci când, într-o scenă, este strangulat. Centaurii sunt reprezentaţi ca bătrâni, ceea ce indică şi decăderea, cu nasul mic şi rotund, cu barbă nearanjată. Prin centauri grecii simbolizau, în acest mit, pe toţi cei care nu erau greci, „barbari" deci. Pentru asta pledează şi locuirea acestor centauri în pădure, pe când lapiţii locuiesc la marginea acesteia. Pădurea simbolizează locurile în care intelectul uman nu a intervenit pentru a schimba natura, atât cea exterioară omului, cât şi cea interioară, adică partea animalică a omului. Dar nu numai asta, căci toate cele patru bătălii prezentate în metope simbolizează înfrângerea, de către greci (simbolizaţi prin zei în latura estică) a persanilor (simbolizaţi prin giganţi, amazoane, lapiţi şi troieni). În metope este reprezentată şi tema alianţei. Theseu reuşeşte să uneacă Attica sub conducerea sa şi să învingă astfel amazoanele. Zeii ce se luptă cu giganţii se aliază atât între ei, cât şi cu Herakle. Theseu se aliază cu Pirithous şi lapiţii, iar poate că este prezent şi Herakle în scenele de pe latura sudică, acesta unindu-se cu Dexamenes. În metopele de pe latura nordică este reprezentată unirea elenilor împotriva troienilor. Înfrângerea, de către eleni, a diferitelor creaturi mitologice, în metopele de pe toate laturile, semnifică şi înfrângerea şi stăpânirea naturii de către om.

Dar în cadrul metopelor se observă o evoluţie, numărul 32[4], de exemplu, fiind mai primitivă decât numărul 27[5]. În prima se prezintă, în dreapta, un om, ţinut de gât de un centaur, în timp ce îi dă acestuia din urmă un pumn în faţă. În numărul 27 se află, în stânga, un om, ce ţine un centaur aflat la dreapta sa de gât. Observăm o paralelă între cele două metope, în cea mai avansată omul deţinând poziţia dominatoare. Omul din metopa 27 are musculatura redată relativ linear,

[1] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 115, fig. 142 (447-443, M. Britanic).

[2] Fred S. Kleiner, *op. cit.*, p. 128, fig. 5.47 (1,41 m, M. Britanic).

[3] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 114, fig. 141 (447-443, M. Britanic).

[4] J.J. Pollitt, *op. cit.*, p. 81, fig. 33 (înălţime 1,41 m).

[5] J.J. Pollitt, *op. cit.*, p. 82, fig. 34 (înălţime 1,41 m).

iar lovitura pe care o dă cu pumnul drept centaurului nu este realistă. Musculatura omului din metopa numărul 32 este mult superior redată, iar apucarea centaurului de gât este mult mai realist înfăţişată decât pumnul omului din metopa 27. Musculatura de pe trunchiul omului este redată prin linii unduitoare, mai puţin drepte decât ale lapitului din metopa 32. Musculatura centaurului din metopa 27 este de asemenea mai simplu redată decât cea din metopa 32. La mijlocul trunchiului bărbatului din metopa mai avansată se produce şi un efect de umbră, muşchii fiind scoşi în evidenţă şi prin acesta. Bărbatul din metopa 32 are şi o mantie, ce este menţinută în aer doar de braţele sale, iar corpul omului face un efect de suprapunere frumos redat peste aceasta. Falduriile mantiei devin din ce în ce mai largi şi mai lăsate în jos pe măsură ce se depărtează de braţele lapitului şi se apropie de pământ.

În comparaţie cu metopele, friza, cu ieşire în volum mică, este mai omogenă şi nu prezintă scene mitologice, ci Festivalul panathenaic[1], conform interpretării celei mai mari părţi a literaturii. Această sărbătoare se ţinea anual, dar odată la 4 ani se ţinea cu un fast deosebit, iar tocmai acest moment este reprezentat în friză. Dura 12 zile şi includea ritualuri, sacrificii, competiţii sportive şi muzicale. Festivităţile se terminau în ziua 28 a lunii Hekatombaion, corespunzând cu iulie/august, ziua în care se născuse zeiţa patroană a oraşului, lucru care am văzut că este sărbătorit şi în Olymp, pe frontonul estic. În acestă ultimă zi o procesiune, plecând de la Poarta Dypilon, trecând prin Agora, ajungea pe Akropole, până la templul Athenei Polias (Erechteion), pentru a oferi *xoanon*-ului reprezentând-o pe zeiţă un nou *peplos*. Întreaga friză, reprezentând această procesiune festivă, se întinde pe 158 de metri, iar înălţimea este de 1,02 metri. Friza consta din 115 blocuri, în care erau reprezentaţi 378 de figuri de oameni sau zei şi peste 200 de animale, mai ales cai. Ea nu era situată pe arhitrava cea mai exterioară, ci pe cea situată imediat în spatele acesteia. Din ce mai supravieţuieşte astăzi, 50 de metri sunt în Muzeul Akropole, 80 de metri în Muzeul Britanic, un bloc în Muzeul Louvre, iar alte fragmente sunt în muzeele din Palermo, Vatican, Würzburg, Viena, Munich şi Copenhaga. Această reprezentare pe friza Parthenonului este neobişnuită în arta elenă a unui templu, ce înfăţişa zeii. Este un semn al umanismului periklean, al încrederii pe care o căpătase Athena de la învingerea persanilor şi de la sporirea confederaţiei, care de fapt devenise un imperiu.

Procesiunea începe pe friza din latura vestică, opusă laturii estice, unde era intrarea în edificiu. Dar această latură vestică era văzută de cei ce intrau, prin Propilee, în Akropole, astfel că athenienii vedeau, când veneau din depărtare spre Parthenon, începutul procesiunii, iar, pe măsură ce înconjurau templul, vedeau cum aceasta avansează, paralel, pe laturile nordică şi sudică. Athenienii mergeau de obicei pe latura nordică, astfel că friza de aici este mai în legătură cu cea

[1] Friza estică: Karl Schefold, *op. cit.*, p. 130, fig. 36 (442-438); p. 131, fig. 37 (442-438).

vestică decât este cea sudică, plus că este şi superioară calitativ. Partea de sus a frizei, de pe toate laturile, este cu ieşire în volum mai mare decât partea inferioară, pentru că partea de sus era mai mult acoperită de umbră. Prin ieşirea în volum mai mare conferită, sculptorii încercau astfel să contrabalanseze efectul umbrei, lucru pe care noi nu-l putem înţelege dacă privim opera în muzeu şi nu facem un efort de imaginaţie, pentru a ne transpune în pielea athenienilor care vedeau friza la metri distanţă de capetele lor. Acţiunea, procesiunea atenienilor, începe încet, pe latura vestică prezentându-ni-se tinerii încălecându-şi caii şi alte pregătiri.

Pe laturile sudică şi nordică este mai mult dinamism, călăreţi mergând, care, muzicieni, purtători de urcioare şi tăvi, animale de sacrificat, friza nordică fiind superioară calitativ celei sudice. Fiecare dintre sutele de figuri, divine/umane sau animale, sunt diferite de celelalte, atât în aspect, cât şi în poziţie. Se creează adesea efecte de suprapunere, precum piciorul călăreţului suprapus peste trupul calului pe care merge, ori cal şi călăreţ suprapus peste o parte dintr-un alt cal şi călăreţ, care se află în spatele primilor[1]. Nu doar oamenii sunt redaţi realist, ci şi animalele, precum caii, la care sunt redaţi atât muşchii, cât şi venele. Feţele oamenilor nu-şi pierd serenitatea, pe când cele ale cailor sunt uneori pline de pasiune, ridicându-se câteodată pe copitele de dinapoi, cu coama fluturând în vânt şi cu alte mişcări ce denotă forţa de nestăpânit a naturii. Oamenii, prin solemnitatea chipului lor, se aseamănă cu olympienii, şi aceştia reprezentaţi cu feţele fără emoţie. Un călăreţ, deşi animalul pe care este încălecat s-a ridicat pe picioarele de dinapoi, are timpul şi calmul chiar de a se uita înapoi, să vadă ce fac concetăţenii rămaşi în urmă, fără ca faţa sa să trădeze cel mai mic semn de emoţie.

Naraţiunea culminează pe latura estică, unde, la colţurile frizei, procesiunea încetineşte, culminând cu fetele ce au venit să aducă *peplos*-ul în prezenţa magistraţilor[2]. Această scenă finală, a dării veşmântului *xoanon*-ului Athenei, are loc chiar deasupra intrării în Parthenon, în prezenţa divinităţilor[3], care flanchează, de o parte şi de alta, această scenă finală. Zeii sunt puţin mai mari decât oamenii, iar secvenţa în care sunt înfăţişaţi nu este, bineînţeles, marcată de tumultul dat procesiunii de dinamismul figurilor umane (cu toate că faţa este neschimbată) sau de cel al animalelor. Putem considera că amestecătura de serenitate a chipului athenienilor, participanţi la procesiune, şi alergătura lor, precum şi tumultul cailor, simbolizează natura compozită a omului, trup şi suflet, pe când faptul că lăcaşul zeilor nu este întinat de animale şi că trupurile lor stau în repaos semnifică că ei sunt imateriali. Scena zeilor nu s-a păstrat foarte bine, dar putem vedea măiestria cu care au fost realizate mai ales veşmintele acestora. De exemplu, la zeiţe, faldurile

[1] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 116, fig. 143 (442-438, M. Britanic).

[2] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 117, fig. 144 (442-438, M. Louvre).

[3] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 117, fig. 145 (442-438, M. Akropole).

hainelor vor lua în seamă chiar sânii, astfel încât se vor forma falduri mai mari şi mai puţine în zona dintre sâni, aceştia făcând ca materialul ce-i acoperă să fie relativ plat, iar falduri se vor desfăşura şi la latura dinspre trunchi a sânului.

Trebuie să menţionăm că interpretarea frizei ca festivalul panathenaic nu este singura ce s-a dat acesteia. Cercetătorii au observat că nu sunt reprezentate nişte elemente importante ale festivalului: hopliţii şi *kanēphoroi*, femeile ce cărau recipiente cu obiecte sacre. Cei mai mulţi specialişti atribuie aceste omisiuni unei tehnici literare, prin care se indică un întreg eveniment prin prezentarea numai a unor secvenţe din acesta. Alţii însă cred că friza nu ar reprezenta festivalul panathenaic, în forma sa elaborată, ţinut odată la patru ani, ci un festival originar, realizat atunci când oraşul a fost ridicat. În acesta din urmă nu au particiat hopliţii sau *kanēphoroi*, iar numeroasele figuri ar fi divinităţi sau eroi. Friza nu ar fi, în acest caz, o depărtare aşa de mare de obişnuinţa elenilor de a reprezenta numai personaje mitologice în sculptura lor. Această opinie a fost dată de Chrysola Kardara, în *Glaukopis, naosul antic şi subiectul frizei de pe Parthenon*, în *Ephemeris Archaiologikē* din 1961[1].

Dar, precum pertinent atrage atenţia J.J. Pollitt, trebuie să ne întrebăm ce ar fi perceput athenienii care vedeau această operă de artă, căci pentru ei o făcuseră toţi ce au lucrat la ea. Sunt şi elemente arhaice, precum goliciunea unora dintre trupurile de bărbaţi, dar aşa fusese şi cazul *kouroi*-lor, fără să pretindă cineva că înfăţişează un timp îndepărtat, mitologic, când oamenii umblau astfel, că reprezintă un erou sau o divinitate. Nuditatea era o convenţie artistică de care creatorii frizei nu s-au debarasat în totalitate şi nimic mai mult, iar athenianul ce ar fi admirat această parte a Parthenonului avea mult mai mult tendinţa de a-şi vedea comunitatea în cadrul procesiunii pe care o sărbătoreau odată la patru ani, exaltat prezentată, mai degrabă decât să se chinuie a ghici ce eroi sau zei ar fi indicaţi de cine ştie ce insignifiante detalii[2]. Parthenonul era o glorificare a cetăţenilor Athenei şi era făcut ca aceştia să o înţeleagă astfel, iar nu o operă de artă ermetică, plină de simboluri şi cifruri. În plus, redarea cetăţenilor obişnuiţi în cadrul unei opere de artă este în plin acord cu umanismul periklean şi cu toată evoluţia culturală pe care am indicat-o când am început să discutăm despre Clasicism: teatrul lui Euripide, sofiştii şi Socrate etc.

Tot pentru a adăuga putere afirmaţiei că friza reprezintă un festival panathenaic obişnuit, amintim de faptul că inscripţiile ce însemnează cheltuielile făcute pentru Erechteion spun şi despre ce se datora sculptorilor frizei. Aceştia erau plătiţi pentru fiecare figură creată, care erau identificate nu prin nume (*e.g.* Theseu, Herakle), ci prin formule precum: „bărbatul cu suliţă”,

[1] J.J. Pollitt, *op. cit.*, pp. 87-89; p. 88, n. 8.

[2] J.J. Pollitt, *op. cit.*, p. 90.

„calul şi bărbatul ce-l loveşte", „femeia şi feţita ce stă strânsă lângă ea"[1]. Dacă ar fi fost vorba despre nişte personaje determinate, nu ar fi fost mai uşor pentru cel ce însemna cheltuielile ca, în loc de a repeta cuvântul „bărbatul" de mai multe ori, creând astfel eventuale confuzii, să scrie „Herakle", „Theseu" etc.?!

Sculpturile de pe Parthenon arată o evoluţie, ce se observă mai ales în redarea veşmintelor, începând de la cele mai inferioare piese, metopele (447-443), urmând friza (442-438) şi culminând cu frontoanele (438-432). Cutele se înmulţesc, devin mai variate şi realizează mai bine racursiul. Această evoluţie este observabilă şi la alte sculpturi ale timpului, până când, în ultimul sfert al secolului V, îmbrăcămintea va deveni aproape transparentă, scoţând în evidenţă, mai degrabă decât ascunzând, trupul de dedesubt.

Pheidias a creat şi o *Amazoană rănită*[2], a cărei copie romană ni s-a păstrat[3] şi care a fost expusă la Ephes, în anul 440, alături de alte statui similare de către Polykleitos, Kresilas, Kydon şi Phradmon, într-o competiţie. Polykleites a luat locul întâi, Pheidias locul doi, Kresilas locul trei, **Kydon** patru şi **Phradmon** cinci[4]. Locurile obţinute au fost decise conform autorului pe care fiecare l-a votat drept al doilea şi care a fost, în toate cazurile, Polykleitos. Karl Schefold se îndoieşte de veridicitatea acestei povestiri, căci diferenţele stilistice îl fac să creadă că aceste statui au fost dedicate distinct, de-a lungul intervalului 445-435[5]. Gisela Richter crede însă că povestea competiţiei este autentică, bazându-se pe două argumente[6]. În primul rând, după lucrările care au câştigat primele trei locuri (ale lui Polykleitos, Pheidias şi Kresilas) există mai multe reproduceri, pe când după cele două care au ieşit pe locul patru (a lui Kydon) şi cinci (Phradmon) nu avem decât o copie. Asta atestă că primele trei erau mai populare decât ultimele două, deci ele au câştigat cu adevărat un concurs. Contracarăm spunând că primele trei se puteau bucura de mai multe reproducţii pentru că creatorii lor erau mai cunoscuţi şi pentru că probabil lucrările erau şi de o calitate superioară. Richter este de părere şi că lucrările sunt similare stilistic, pe când Schefold observa diferenţe. Este drept că şi nouă ni s-a părut exagerat faptul că Schefold se baza pe plasarea în momente diferite a dedicării acestor statui doar pentru că ele ar fi variat stilistic, variere care însă indica, în părerea domniei sale, doar un interval de 10 ani (445-435). Credem că autorul german pune astfel mult prea mult accent pe dezvoltarea stilistică ce ar

---

[1] J.J. Pollitt, *op. cit.*, p. 90, n. 9.

[2] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 126, fig. 161 (445-435).

[3] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 258, fig. (*appendix plate*) 24 (Villa Adriana, 445, înălţime 2,03 m, M. Capitoline).

[4] Pliniu cel Bătrân, XXXIV, 53.

[5] Karl Schefold, *op. cit.*, pp. 138 şi 139.

[6] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 126.

veni odată cu timpul şi nu acordă, cel puţin când discută lucrările acestei competiţii, destul credit diferenţelor calitative şi particularităţilor fiecărui artist. Oare nu ne putem imagina că o lucrare arată mai dezvoltată stilistic pur şi simplu pentru că creatorul lor este un artist superior, şi nu neapărat pentru că este cu câţiva ani mai târzie?!

Revenind la amazoana cu care Pheidias a câştigat locul doi, numită şi *Amazoana Mattei*, ea este rănită la coapsa stângă, în partea de sus a acesteia. *Chiton*-ul este tras în locul în care este rana, iar amazoana se sprijină cu ambele braţe de o lance lungă. Braţul drept este întins pe deasupra capului, ţinând coada armei, care stă lângă partea stângă a trupului, pe când braţul stâng, şi el aproape de corp, ţine lancea. Capul se uită drept înainte şi este puţin înclinat spre partea stângă. *Chiton*-ul este lipit de corp, fără ca acesta din urmă să-şi piardă formele. Atribuirea acestei amazoane lui Pheidias ne este înlesnită de o mărturie a lui Lucian, în care aminteşte de existenţa unei amazoane a lui Pheidias, care se sprijină pe-o lance[1]. De asemenea, avem şi o piatră preţioasă pe care este înfăţişată o amazoană ţinând o lance cu ambele mâini, iar dreapta fiind deasupra capului[2]. Atribuirea tipului Mattei lui Pheidias nu este disputată de cercetători, altfel stând situaţia cu celelalte două tipuri, atribuite lui Polykleitos şi Kresilas, despre care o să discutăm odată cu analizarea respectivilor artişti, în ansamblu.

O altă creaţie a lui Pheidias este un Apollo din bronz, aşezat în faţa Parthenonului şi a cărei arătare pare a fi înfăţişată cel mai fidel în Apollo de la Kassel. Apollo din Tiber[3] este opera unui alt sculptor, deşi unul stilistic similar cu Pheidias. Statuia lui Anacreon din Copenhaga posibil să fie o copie a unei sculpturi a lui Pheidias; un alt lucru remarcabil al acestei lucrări este faptul că este singura sculptură portretistică care prezintă mai mult decât capul[4]. *Athena Lemnia* este o altă lucrare a lui Pheidias, din circa 440[5] şi dedicată de coloniştii athenieni din Lemnos[6]. Aceasta nu avea cască şi o cunoaştem din copii. O altă lucrare reprezenta un tânăr legându-şi o bentiţă în jurul capului. Alte atribuiri sunt *Aphrodita Urania* din Elis şi o statuie a Athenei la Plataea[7]. Productivitatea se datorează şi faptului că atelierul său avea mulţi asistenţi, iar sculptori cunoscuţi din acesta au fost Alkamene, Agorakritos şi Kolotes.

---

[1] *Eikones*, 4 şi 5.

[2] Gisela Richter, *op. cit.*, pp. 126 şi 127.

[3] Ernst Kjellberg şi Gösta Säflund, *op. cit.*, p. 48, fig. (*plate*) 37.

[4] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 133.

[5] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 121, fig. 154 (M. Bologna).

[6] Pausanias, I, 28.2-3.

[7] Ernst Kjellberg şi Gösta Säflund, *op. cit.*, p. 120.

Pheidias a creat şi o Athena din bronz, pe Akropole, între Propylee şi Erechteion, datată în intervalul 460-450 î.Hr. conform unei inscripţii şi numită *Athena Promachos*. Numele acesteia înseamnă „cel mai bun luptător/apărător" şi apare pentru prima dată târziu, pe o inscripţie de la începutul secolului V d.Hr., găsită pe Akropole. Statuia este descrisă de Pausanias[1], iar din această sursă şi din altele putem infera că era făcută din bronz, ţinea o lance în mână şi avea un coif pe care era o creastă. Purta un scut decorat, dar nu realizat de Pheidias şi care a fost făcut la un moment diferit decât statuia. A fost ridicată pentru a sărbători victoria atheninenilor împotriva perşilor la Marathon. Nu trebuie să credem că asta ne spune mult în legătură cu data ridicării operei, căci statuia Nemesiei de la Rhamnous, a lui Agorakritos, în cinstea aceleiaşi ocazii a fost ridicată, dar în intervalul 430-420. Alţi scriitori mai târzii descriu statuia atunci când aceasta ajunsese la Constantinopol, dar nu ne oferă multe informaţii despre înfăţişarea ei. Acestea au fost spuse în ceea ce priveşte sursele scrise. Sursele materiale pentru *Athena Promachos* sunt puţine, printre care şi bucăţi din bază, ale cărei patru laturi măsurau fiecare 5,25 metri. Cercetătorii au oferit înălţimi diferite statuii, variind de la 7 la 16 metri. Reprezentări ale *Athenei Promachos* pot fi identificate doar pe câteva monede romane[2].

Din aceste statui, deşi unele am văzut că au o atribuire îndoielnică, putem extrage trăsătura generală a stilului pheidian. Figurile erau serene, chiar şi în mijlocul unei acţiuni violente, precum călărirea unui cal ce se ridică pe picioarele de dinapoi. Asta, bineînţeles, considerând că nu mai este nevoie să menţionăm toate dezvoltările stilistice pe care lucrările lui Pheidias le arată, căci ele ar fi fost realizate oricum, chiar dacă nu aşa de rapid precum a putut să determine un geniu ca creatorul Parthenonului. Prin păstrarea calmului chipului, Pheidias alege să rămână încă ancorat, cel puţin cu acest element, în tradiţia Arhaismului. Este originatorul a ceea ce istoricii artei numesc „stilul sever".

Pheidias şi-a petrecut ultimii ani în exil, la Olympia, unde a creat, în opt ani, o statuie din fildeş şi aur a lui Zeus, cândva în intervalul 460-430 î.Hr.[3] Statuia s-a pierdut, iar cele mai bune aproximări asupra modului cum arăta aceasta ne sunt oferite de câteva monede din Elis, de unele bătute la ordinul împăratului Hadrian, pentru o ocazie specială[4], precum şi de o piatră de inel din carneol[5]. Pausanias ne oferă şi el informaţii despre înfăţişarea statuii. După stilul pe care îl des-

---

[1] I, 28.2.

[2] Birte Lundgreen, *A methodological enquiry: the Great Bronze Athena by Pheidias*, în *Journal of Hellenic Studies. Volume 117*, Cambridge, 1997, pp. 190-192.

[3] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 132, fig. 38.

[4] Nu ştiu dacă aceste monede sunt cele bătute la ordinul lui Hadrian: Gisela Richter, *op. cit.*, p. 119, fig. 150 şi 151.

[5] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 119, fig. 149.

prindem din toate aceste surse putem induce că ea a fost realizată după *Athena Parthenos*. Acest adevăr este confirmat şi de descoperirea, la Olympia, în deceniul şase al secolului trecut, a atelierului de lucru a artistului şi mulajele din teracotă prin care s-au realizat veşmintele lui Zeus, acestea din urmă fiind confecţionate din aur şi sticlă. De asemenea, a fost descoperită şi o cupă pentru băut din jurul anului 430, ce purta inscripţia „Pheidias", tot la Olympia. Statuia era înaltă de aproape 12,801 metri, ajungând până la tavanul cellei, înaltă de 14,02 metri. Tronul era înalt cât 4/5 din cea a întregii statui, iar baza avea lungimea de 10,05 metri şi lăţimea de 5,94 metri. Opera îl reprezenta pe zeu stând pe un tron din cedru elaborat lucrat, ornamentat cu abanos, fildeş, aur şi pietre preţioase. Corpul zeului era din fildeş, iar veşmintele, inclusiv sandalele, erau din aur, sub ele fiind lemn. Mâna dreaptă era aşezată relaxat pe suportul pentru braţ a tronului, pe ea stând Nike, iar sceptrul din mâna stângă avea în vârf un vultur.

Mantia, din aur, era ornamentată cu animale şi crini, din sticlă. O friză pe tronul lui Zeus din Olympia prezintă episodul mitologic în care Apollo şi Artemis ucid copii Niobei. Cea care-l reprezintă pe Apollo ucigând unii dintre copii pare a fi a lui Pheidias, pe când cea care o prezintă pe Artemis făcând aceeaşi acţiune pare a fi a unui alt artist, **Kolotes** fiind unul dintre cei propuşi. Existau şi alte sculpturi pe tron, precum şi picturi. Suportul pentru picioare a lui Zeus avea de asemenea reliefuri, iar parapetul ce înconjura statuia era ornamentat pe trei laturi, inclusiv cu picturi ale lui Panainos, fratele lui Pheidias. În 426 templul de la Olympia a fost distrus, când probabil a pierit şi statuia, ori dacă nu acum, 50 de ani mai târziu. În faţa statuii era o zonă în formă de pătrat, din calcar de culoare neagră, iar o treaptă albă o înconjura. Precum *Athena Parthenos*, şi statuia lui Zeus din Olympia se afla 15 metri distanţă de intrarea templului, iar ambele baze pe care erau aşezate aveau o lăţime de 6 metri. În ceea ce priveşte sfârşitul vieţii lui Pheidias, unele surse ne spun că, după întoarcerea în Athena, din Olympia, a fost executat pentru furarea din fildeşul ce trebuia folosit pentru Athena Parthenos. Alte surse ne spun că doar a fost trimis în exil în Elis, unde a murit.

În a doua jumătate a secolului V unii sculptori manifestă un stil pe care unii-l numesc „expresionism"[1] sau, de către Karl Schefold, „stilul luxos"[2]. Prin aceşti sculptori se numără: Alkamene, Agorakritos, Kallimachos, Paionios. Pe când cei ce urmau strict stilul pheidiasian prezentau figuri serene şi relativ simplu făcute, „expresioniştii" confereau emoţie figurilor, iar faldurile erau mai învolburate. Pliniu relatează că cei mai importanţi elevi ai lui Pheidias au fost **Alkamene** şi Agorakritos. Primul a fost athenian şi a trăit cel puţin o generaţie mai mult decât maestrul său, iar de la el ne sunt cunoscute 12 lucrări. După căderea regimului Celor 30 de tirani

[1] R. Ross Holloway, *op. cit.*, pp. 133-158.

[2] Karl Schefold, *op. cit.*, pp. 151-183.

la Athena, a creat, în 403, un grup reprezentându-i pe Hera şi pe Herakle, pentru templul celui din urmă de la Theba. A realizat un grupt votiv pe Akropole reprezentându-l pe Itys înfricoşat de masa sa, Procne, care pare că s-a păstrat în original, făcut undeva în intervalul 430-420[1, 2]. Grupul a fost găsit la Athena, în 1836, dar capul Procnei a fost găsit mai târziu. Povestea reprezentată aici era populară în tragediile anilor 420', precum cele ale lui Sophocle sau Philokles. Conform ei, Procne, o prinţesă atheniană, plănuia să se răzbune pe regele Traciei, Tereseus, soţul ei, pentru că acesta o înşelase cu sora ei. Răzbunarea consta în uciderea fiului pe care-l avea cu Tereseus, Itys, şi hrănirea regelui cu trupul acestuia. Alkamene introduce în această creaţie drama psihologică a mamei care urmează a-şi ucide copilul, dramă ce lipseşte din mitul original, în care Procne acţionează rapid, în focul pasiunii. Dar *Medeea* lui Euripide făcuse impresie printre atenieni, care-l preferau pe noul tragedian mai vechilor înaintaşi[3].

Tot lui Alkamene probabil îi aparţin şi originalele ale căror copii romane ni s-au păstrat, reprezentând, reliefate pe inscripţii, pe Demetra în 421[4] şi pe Hera în 403[5]. Hera de pe frontonul estic este probabil să fie de asemenea a acestui sculptor. O Hecate şi un Hermes a lui Alkamene ne sunt cunoscuţi de asemenea din copii romane. Zeul mesager dispune de două copii în formă de herme, unul la Pergamom[6] şi unul la Ephes. Originalul se numea *Hermes Propylaeus* şi stătea la intrarea în Akropole. O trăsătură arhaizantă a copiilor este părul lor, în „cârnăciori" uniform aşezaţi. Aceste statui constau din capul figurii, situat pe un bloc de marmură înalt şi subţire, iar uneori, în locul în care ar fi trebuit să fie dacă întregul corp ar fi fost redat, erau reprezentate genitaliile bărbaţilor. În templul lui Hephaistos Alkamene ridicase statuia de cult, în 421 sau 416, înfăţişând divinitatea patroană, iar ceea ce anticii admirau la această creaţie este modul cum era redat caracterul de şchiop al zeului, fără a se ştirbi demnitatea specifică unui olympian. Capul acestei statui este copiat într-o lampă de argilă romană şi avem, de asemenea, o copie la o mărime apropiată în Vatican. În Hephaesteum, alături de zeul patron era aşezată şi o Athena, a cărei copie nu o cunoaştem cu o aşa de mare probabilitate. Deoarece în relatările despre această statuie se spune că avea sub scut un antemion sau acant, s-a presupus că Athena din Chercel, care are un ornament similar, ar putea fi o copie. Pe baza statuii era sculptată naşterea odraslei lui Hephais-

---

[1] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 261, fig. (*appendix plate*) 36 (înălţime 1,62 m, M. Akropole 1358).

[2] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 158.

[3] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 159.

[4] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 260, fig. (*appendix plate*) 30 (înălţime 0,83 m).

[5] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 260, fig. (*appendix plate*) 32 (înălţime 1,14 m).

[6] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 123, fig. 158 (450-430, M. Istanbul).

tos, Erichtonius. Gaia, care a fost însămânţată de sperma zeului meşteşugar, se ridică din pământ până la genunchi pentru a înmâna odrasla Athenei, care se apleacă cu o pătură pentru a-l lua[1].

În reliefurile din Hephaesteum mâna lui Alkamene poate fi recunoscută cu certitudine doar în unele sculpturi, mai importante. Metopele cu Theseu, de pe laturile templului, corespund stilistic cu metopele mai vechi de pe Parthenon. Pe frontonul estic, datat în circa 435, este prezentată instalarea lui Herakle în Olymp[2], în centru stând, ca de obicei, Zeus, şezând pe tron, iar la dreapta sa eroul proaspăt primit în rândul divinităţilor. La stânga faţă de stăpânul Olympului stă Athena, iar atât mai la dreapta de Herakle, cât şi mai la stânga de zeiţa înţelepciunii stau câte un car, la ambele fiind înhămaţi câte doi cai. Ca *akroterion* sunt dispuse două Hesperide, una dintre ele cărând-o pe cealaltă în cârcă, pentru a o ajuta să se înalţe până la mere. Friza estică corespunde stilistic frontonului vestic al Parthenonului şi reprezintă două persoane luptându-se, în timp ce zei şi eroi se uită la ei[3]. Pe friza vestică se reprezintă lupta lapiţilor cu centaurii[4, 5].

La scurt timp după Pacea lui Nikias Alkamene a creat statuia lui Dionysos Eleuthereus pentru sanctuarul zeului. În templul lui Ares a realizat o statuie de cult în circa 400 î.Hr., a cărei copie se află azi la Louvre, sub numele de *Ares Borghese*. Zeul este reprezentat cu toată talpa, de la ambele picioarele, lipită de pământ. Deşi nu îi este atribuită, este posibil, după stil, ca şi o statuie cultică a lui Asklepios să îi aparţină tot lui Alkamene. Cultul acestei divinităţi a fost introdus la Athena de către Sophocle, iar zeul era reprezentat ca rezemat de un toiag, precum fusese înfăţişat înainte şi pe reliefuri. În clasicismul reprezentat de Pheidias şi discipolii săi zeii fuseseră făcuţi inaccesibili nici măcar rugăciunilor oamenilor. Lucrările lui Alkamene ar reprezenta astfel o încercare de apropiere a divinului, prin introducerea în sculptură a unui nou zeu, a unuia a cărei caracteristică principală este de a prezerva sănătatea umană şi a unuia care se sprijină într-un toiag, oamenii putând astfel simpatiza cu slăbiciunea pe care, în aparenţă (căci este până la urmă divin şi nu poate fi obosit), zeul o arată. Reprezentarea zeului medicinei, ca încercare de apropiere de olympieni, se încadrează în acelaşi proces în care-şi are locul şi popularizarea Misterelor eleusine, prin care muritorii încercau să se apropie de nemuritori. Sophocle însuşi, cel ce a introdus cultul lui Asclepios la Athena, era iniţiat în Mistere[6].

---

[1] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 159.

[2] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 160, fig. 51.

[3] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 259, fig. (*appendix plates*) 26 şi 27 (ambele: dinainte de 432, înălţime 0,86 m).

[4] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 259, fig. (*appendix plate*) 28 (înălţime 0,86 cm).

[5] Karl Schefold, *op. cit.*, pp. 159-161.

[6] Karl Schefold, *op. cit.*, pp. 161 şi 162.

Aphrodita din grădină este o altă lucrare bine-cunoscută a lui Alkamene, în care acesta se arăta cel mai asemănător maestrului său, Pheidias. Ştim acest lucru pentru că Pliniu relatează, eronat, că maestrul a făcut ultimele detalieri ale lucrării elevului. Într-adevăr, figura aminteşte de Aphrodita aflată pe frontonul estic al Parthenonului. Faldurile se adună şi se arcuiesc, urmând mişcările trupului, el însuşi redat în toată sinuozitatea ce-l caracterizează pe cel al femeii. Pausanias ne informează că această statuie era aşezată lângă un *xoanon* reprezentând-o tot pe Aphrodita. Poate că statuia era reprezentată lângă un Eros care se sprijinea de ea, cei doi uitându-se cu drag unul la altul. Posibila alcătuire a statuii este sugerată de desenul inscripţionat pe partea ce acoperea obrazul dintr-o cască, ce nu s-a păstrat în original, ci doar în mulaj[1]. Această ipoteză a existenţei unui grup, în loc de o zeiţă, ne aminteşte de grupul Procne-Itys. Posibil ca Alkamene să fie responsabil şi pentru o statuie reprezentând-o pe zeiţă sprijinindu-se pe un scut[2].

Agorakritos din Paros a fost al doilea elev important al lui Pheidias, pe care athenienii nu l-au admirat atât de mult pe cât îl admirau pe Alkamene. Am văzut că acesta din urmă alege să nu-şi urmeze învăţătorul în lumea serenă a olympienilor, ci preferă să rămână cu picioarele pe pământ şi să studieze viaţa interioară a oamenilor. Agorakritos va fi mai dedicat maestrului, el renunţând, precum Pheidias, să se preocupe de mundan, pentru a-şi concentra atenţia asupra calmului neperturbat al zeilor. Probabil că Agorakritos a lucrat, în cadrul frizei estice a Parthenonului, la divinităţile de lângă Hera şi Zeus: Hermes, Dionysos, Demetra, Ares şi Iris. În ei se poate vedea o mai mare vioiciune decât în alte figuri, caracterizate mult mai puternic de sobrietatea pheidisiană. Trupurile şi veşmintele acestor zei sunt tratate senzual. Un alt exemplu în care se poate ghici mâna lui Agorakritos este grupul Aphroditei, din cadrul frontonului estic al Parthenonului. Poate că lui Agorakritos îi aparţine şi stela mortuară înfăţişând un băiat cu o pisică, care este probabil a fi din Attica şi care datează din intervalul 430-420[3]. Înainte de Războiul peloponesiac se pare că a lucrat pentru templul Nemesiei, de la Rhamnus, căreia îi aparţine probabil un fragment de *akroterion* din Athena şi un grup al Niobizilor din Copenhaga. Acest mit se potriveşte foarte bine unui templu închinat zeiţei retribuţiei divine. Clasicismul arătat de grupul Niobizilor este în acord cu cel pe care în tragedie Sophocle îl promova, al destinului implacabil, care răpeşte şi persoane în floarea vârstei[4]. Tot pentru templul lui Nemesis din Rhamnous, Agorakritos a sculptat şi o statuie a zeiţei patroane, al cărei cap este astăzi în Muzeul Britanic[1, 2].

---

[1] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 161, fig. (*appendix plate*) 39 (înălţime 0,1 m).

[2] Karl Schefold, *op. cit.*, pp. 161 şi 162.

[3] http://www.perseus.tufts.edu/hopper/artifact?name=Athens%2C+NM+715&object=Sculpture (lungime 0,81 m, înălţime 1,04 m, M. Athena 715, accesat în 30.07.2017).

[4] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 164.

În reliefurile bazei statuii de cult de la templul Nemesiei este reprezentată o scenă în care de asemenea apare caracterul implacabil şi tragic al sorţii. Helena, îmbrăcată ca o mireasă, este dusă de Leda, mama sa vitregă, către Nemesis, mama Helenei, pentru ca aceasta să o dea în mâinile lui Menelaus[3]. După cum ştim, aici destinul a cauzat, prin Helena, Războiul troian, iar această scenă poate fi reconstruită din fragmente originale şi copii romane. Agorakritos poate fi şi sculptorul unei Demetre din Eleusis, care se aseamănă cu fragmentele pe care le mai avem din baza statuii de cult din templul lui Nemesis. Demetra, care datează nu cu mult înainte de 409, ne poate oferi indicii şi asupra modului cum statuia de cult din templul lui Nemesis arăta. Conform lui Pausanias[4], statuia de cult a lui Nemesis ţinea o ramură de măr în mâna stângă, iar în mâna dreaptă un vas pentru libaţii, pe care erau inscripţionaţi etiopieni. Capul era împodobit cu cerbi şi cu zeiţe Nike. Friza pentru templul lui Nike a fost sculptată tot de acest discipol al lui Pheidias, iar zeii de aici sunt prezentaţi într-un mod diferit de cum îi prezentase Pheidias în friza de pe Hephaesteum. Ei nu sunt arătaţi interesaţi de conflictele pământenilor, ci în calmul şi dezinteresul olympic, accentuat de Horaele şi Graţiile prezente. Deşi Pausanias ne spune că statuia cultică a Nemesiei aparţine lui Pheidias, cercetătorii consideră că aparţine de fapt lui Agorakritos. Perspectiva privilegiată, frontală, este prezentă în operele lui Agorakritos[5]. Stelele funerare a lui Hegeso şi Ampharete amintesc stilistic de Agorakritos în poziţia corpului şi în faldurile veşmântului[6].

Athena reprezenta centrul vieţii culturale greceşti din mijlocul secolului V, dar Argosul şi Sikyonul şi-au păstrat independenţa. **Polykleitos** este nativ din Sykion, dar a activat în Argos, unde trăia maestrul său, Hageladas. Acesta din urmă era un sculptor în bronz, material apreciat şi în Sykion. Polykleitos a fost activ după mijlocul secolului V şi până la construirea criselefantină a Herei, pentru un nou templu din Argos, menit a-l înlocui pe unul vechi, ce arsese în 423. Scrierile anticilor spun că el a creat în total 21 sculpturi. *Doryphoros* (*Purtătorul de lance*) şi *Diadoumenos* (*Purtătorul de diademă*) sunt sculpturi reprezentând atleţi, surprinzând mişcarea. Primul este de fapt numit de noi aşa, căci autorul îl numea *Canonul*, statuia fiind o demonstraţie

---

1 http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=239083001&objectId=444386&partId=1 (accesat în 15.08.2017).

2 Gisela Richter, *op. cit.*, p. 122.

3 Karl Schefold, *op. cit.*, p. 165, fig. 56 (fragmentele sunt la M. Athena).

4 Pausanias, I, 33.2-8.

5 Karl Schefold, *op. cit.*, pp. 164-166.

6 Karl Schefold, *op. cit.*, p. 169.

practică a teoriei expuse în cartea cu acelaşi nume. Creat la scurt timp după 445, din bronz, este în mijlocul unui pas înainte, cu greutatea pe piciorul drept, iar piciorul stâng dat înapoi. Musculatura trunchiului reflectă ceea ce face cu restul corpului. Piciorul stâng, cel pe care nu este plasată greutatea, abia atinge, cu vârful, solul. Şoldul drept, pe care stă greutatea atletului, este ridicat, pe când cel stâng este lăsat în jos. Umărul stâng este tensionat şi uşor ridicat, căci în mâna stângă tânărul ţine suliţa. În timp ce mâna stângă este ridicată la aproximativ mijlocul trunchiului, cea dreaptă este lăsată în jos. Este posibil ca statuia să-l reprezinte pe Apollo[1]. Nu există dizarmonia de la *Băiatul kritian*, căci pe când acesta îşi punea greutatea pe piciorul stâng, lucru ce dezechilibra tot corpul, opera lui Polykleitos are atât greutatea pe piciorul drept, dar şi o greutate în mâna stângă, şi anume o lance. Pe când piciorul stâng este relaxat, tot aşa este şi mâna dreaptă. Trunchiul este înclinat spre stânga, capul este întors spre dreapta, iar părul este în şuviţe lipite de cap.

Diadoumenos prezintă un tânăr în procesul de a se curăţa cu ulei, cu bentiţă (diademă) pe cap, temă care va fi reluată şi ulterior în Clasicism, devenind chiar mai frecventă decât prezentarea atleţilor în mijlocul acţiunii. Polykleitos se pare că considera că *Doryphoros* reprezintă cel mai bine ideile sale, căci numea această operă de artă precum şi-a intitulat şi cartea, *Canonul*. *Amazoană rănită*[2] este o altă sculptură din marmură a artistului, iar această statuie, pentru a fi deosebită de celelalte similare şi atribuite lui Pheidias şi Kresilas, este numită tipul *Berlin*/*Sciarra*/*Lansdowne*, fiecare denumire alternativă raportându-se la o copie diferită a aceleiaşi lucrări. În comparaţie cu cea a lui Pheidias şi a lui Kresilas, amazoana lui Polykleitos, care a luat şi premiul întâi la competiţia amintită mai sus, îşi descoperă mai mult corpul. Modul în care veşmintele se lipesc de corp indică influenţa lui Pheidias, deşi adunarea cutelor între picioare indică şi o influenţă dorică. Dorice sunt şi membrele, braţele nemaifiind pline, ca la Pheidias, ci subţiri, iar poziţia lor este mai rigidă, precum mai rigidă este şi poziţia picioarelor. Sânii sunt mai mici, iar toate acestea scad feminitatea creaţiei polykleitane, în comparaţie cu cea a lui Pheidias sau cu cea a lui Kresilas. Sprijinirea pe lance a amazoanei lui Polykleitos este mai puţin accentuată decât cea a lui Pheidias. *Contrapposto*-ul acestei creaţii este mai accentuat decât cel al creaţiilor pheidisiene sau kresiliene. Atribuirea tipului *Berlin* lui Polykleitos nu este necontestată, unii atribuindu-l lui Kresilas. Dar observăm că acest tip de amazoană este mai simetric decât cel *Mattei* sau decât cel *Capitoline*/*Sosicle*, fiind mai în acord cu principiile artei celui care a scris *Canonul*. Înafară de asta, tipul a fost găsit în Villa Adriana, lângă tipul *Mattei*, ori este de aşteptat de la Hadrian să fi pus statui ale celor mai celebri sculptori eleni în casa sa[3].

---

[1] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 135.

[2] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 126, fig. 162 (445-435, M. Capitoline).

[3] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 127.

Polykleitos a creat de asemenea reprezentări ale zeităţilor din bronz, precum şi statuia criselefantină [aur (*khrysos*) şi fildeş (*elephantinos*)] a Herei, în 420, pentru templul acesteia din mediul rural argiv. Conform descrierii lui Pausanias[1], corpul zeiţei era din fildeş, îmbrăcămintea din aur, iar statuia era aşezată pe un soclu din lemn. Aceasta, precum şi întregul templu al Herei din Samos, este inspirat de Parthenon. Pe când edificiul athenian reprezenta pe frontonul estic naşterea Athenei, templul Herei din Samos reprezenta naşterea lui Zeus. Hera era aşezată pe un tron, precum Zeusul lui Pheidias de la Olympia şi, precum acesta, era împodobită cu statui subsidiare. Pe diademă erau reprezentate Graţii şi Horae, într-o mână ţinea o rodie, iar în cealaltă un sceptru, care se termina în vârf cu un cocoş, forma sub care Zeus s-a apropiat prima dată de zeiţă. Lângă Hera era aşezată Hebe, făcută din aur şi fildeş şi creată de către Naukydes. O idee despre Hera criselefantină a lui Polykleitos ne ajută să o formăm şi monedele care o reprezintă. Alte lucrări, înafară de acestea, pot fi atribuite lui Polykleitos conform stilului lor.

Acest sculptor era interesat mai ales de proporţie şi în cartea sa, *Canonul*, scrisă în anii 440', care nu ni s-a păstrat, dar care a fost foarte influentă încă de la început. În ea îşi exprimă ideea că o operă de artă constă din elemente a căror compoziţie trebuie să o determinăm cu grijă, că proporţiile unei statui trebuie să creeze o simetrie şi că matematica este profund legată de estetică. Nu era o idee chiar nouă, căci am văzut deja cazul lui Telekles şi Theodoros, care preluaseră metoda egipteană de-a împărţi corpul în 21 de unităţi, planificând încă de la început forma pe care urma s-o ia fiecare[2]. Nu înseamnă că Polykleitos stătea chiar să măsoare fiecare parte a unei opere pe care o realiza. Înafară de asta, el recunoştea că există şi o fărâmă de iraţional într-o operă de artă, ceva prin care creatorul se îndepărtează de canon şi care oferă individualitate. Această fărâmă iraţională mai este numită de Polykleitos şi *kairos*, o proporţie ce nu poate fi obţinută prin calcul. Posibil că Polykleitos a fost înfluenţat în ideile sale de pitagoreism, încercând să redea ceea ce el numea *to eu* („perfectul", „binele"), sau ceea ce alţii numeau *to kallos* („frumosul")[3].

În subiectele pe care Polykleitos le-a ales pentru statuile sale se arată un tradiţionalist, căci *Diadoumenos* reprezintă un atlet. *Doryphoros* prezintă şi ea un atlet, deşi constituia o demonstraţie practică a teoriei expuse de sculptor în *Canonul*. Se pare că o mare parte a opusului polykeitan reprezenta atleţi, un subiect vechi şi predilect al artei elene. Posibil ca artistul argiv să fi fost influenţat de Pheidias, căci cetatea sa de origine şi Athena se aflau în relaţii bune, nefiind de neconceput ca Polykleitos să fi vizitat acest din urmă *polis*, în timp ce încă se lucra la

[1] Pausanias, II, 17.4-5.

[2] Diodoros Siculus, I, 98.

[3] J.J. Pollitt, *op. cit.*, p. 108.

Parthenon şi la alte edificii. Probabil că Polykleitos a văzut Zeusul ridicat de Pheidias la Olympia şi cunoaştem faptul că el însuşi, în jur de 420, a început să lucreze la o Hera criselefantină, în mediul rural limitrof Argosului.[1]

Kresilas s-a născut în Kydonia, Creta, dar a lucrat în Athena, fiind influenţat, de exemplu, în redarea veşmântului femeiesc de Pheidias. Pe Akropole existau trei lucrări ale acestui sculptor: o dedicaţie către Athena, ce nu ni s-a păstrat nici în original nici în copie; un portret a lui Perikle; statuia unui om rănit. Stilul doric a lui Kresilas athenienii l-au găsit potrivit pentru portretul unui general, căruia sculptorul a reuşit să-i imprime o înfăţişare nobilă. Originalul, ce nu ni s-a păstrat, a fost pus pe Akropole puţin după 429, moartea lui Perikle, şi-l înfăţişa pe acesta, precum se obişnuia, gol. Nu se poate concepe că a fost creată această operă în timpul vieţii generalului, căci doar pentru atleţi se obişnuia acest lucru. Redarea unui alt contemporan în artă era considerată atât de gravă încât, împotriva lui Pheidias, în tribunal, se aduceau acuze că s-ar fi reprezentat pe sine şi pe Perikle pe scutul Athenei Parthenos. Copiile romane nu reproduc decât capul, uneori fiind vorba despre o hermă[2], aceasta fiind o formă populară de reproducere abreviată a statuilor greceşti de către romani. Herma citată poartă inscripţia „Perikle, fiul lui Xanthippos, athenianul", iar personajul ne este înfăţişat cu casca unui strateg, funcţie în care fusese ales de 15 ori. Se zice că Perikle avea un cap neobişnuit de lung, iar sculptorul a ştiut să redea cu tact acest aspect, căci prin ochii căştii se poate vedea păr.

Similitudinea între trăsăturile sculpturii lui Perikle şi cele ale *Amazoanei rănite* de la Ephes[3] permite cercetătorilor să o atribuie pe aceasta din urmă aceluiaşi creator. Acest tip de amazoană, ce a câştigat premiul trei în competiţia de la Ephes, este numit *Capitoline* sau *Sosicle*, în funcţie de copia pe care o avem în vedere. Cu mâna stângă războinica trage *chiton*-ul, iar cu cea dreaptă, pusă deasupra capului, ţine o lance. La această sculptură rana are un rol mai important decât la celelalte două. Amazoana se uită la urma pe care a căpătat-o în război, atrăgându-ne şi nouă privirile către acel loc. Mâna stângă, care trage *chiton*-ul, este de asemenea în proximitatea ranei, ceea ce o scoate în evidenţă şi mai tare. S-au descoperit două reproduceri de *Amazoană rănită*, unul la Ephes şi unul la Villa Doria Pamphili, care nu se aseamănă cu cele trei tipuri descrise până acum. Ar putea fi deci vorba despre nişte copii ale operelor originale ale lui Kydon şi Phradmon, deşi acestea nu sunt decât speculaţii şi nu se poate şti sigur.

Myron s-a născut la Eleutherai, aproape de frontierele Boetiei, iar, precum Pheidias şi Polykleitos, se spune că a fost un ucenic al lui Hageladas, sculptorul în bronz din Argos. A înce-

[1] J.J. Pollitt, *op. cit.*, p. 108.

[2] Fred S. Kleiner, *op. cit.*, p. 125, fig. 5.41 (înălţimea hermei este de 1,82, M. Vatican).

[3] Gisela Richter,*op. cit.*, p. 127, fig. 163 (445-435, M. Capitoline).

put să lucreze pentru Aegina înainte de 456. Operele ce pot fi identificate ca fiind ale sale datează în intervalul 450-435. Ştim că a activat în intervalul 480-440, din câştigătorii la Olympia pe care i-a glorificat. De exemplu, a făcut o statuie a alergătorului Ladas, apreciată în Antichitate pentru realismul ei. Operele mai timpurii de 450 ascultau de stilul sever, pe care romanii nu prea l-au apreciat şi deci nu au făcut copii după ele. În total, şase lucrări de-ale sale ne-au fost păstrate: *Diskobolos*, *Athena şi Marsyas*, *Dionysos*, *Herakles*, *Erechtheus* şi una reprezentând un boxer. Înafară de sculptură, a mai făcut şi vase din argint, apreciate.

Statuile lui Myron sunt în stil ionic, iar *Diskobolus*/*Aruncătorul de disc* s-a păstrat în mai multe copii de marmură romane, într-o statuetă din bronz, pe pietre preţioase şi avem şi o descriere a lui, de Lucian din Samosata[1]. Statuia datează din circa 450, iar cele mai cunoscute copii sunt: *Palombara*, în Muzeul Naţional din Roma; *Lancelotti*, tot în Muzeul Naţional din Roma[2]; *Townley*, în Muzeul Britanic. Copiatorul a introdus o proptea pentru a balansa statuia şi a păstra forma originală a statuii din bronz. Ea are două dimensiuni, putând fi înţeleasă doar dacă este privită partea dreaptă a omului sau spatele acestuia. Greutatea aruncătorului este proptită pe piciorul drept, corpul este întors înspre dreapta, iar discul este ţinut de asemenea în mâna dreapta, aceasta fiind ridicată şi întinsă. Ceea ce se arată este momentul de dinaintea aruncării discului. Braţele, împreună cu umerii şi cu partea superioară a spatelui formează un arc, paralel cu arcul format de latura dreaptă a trunchiului, de şoldul drept şi de posterior, precum şi, mai puţin perfect, de piciorul drept ghemuit[3]. Cu toate că personajul este în mijlocul unei acţiuni ce presupune concentrare fizică, faţa lui rămâne la fel de calmă ca a majorităţii statuilor elene. Dar, precum ne aşteptam de la o sculptură clasică, atletul nu se „ştie" pe sine o statuie, precum se „ştia" soldatul căzut din frontonul vestic din templul Aphaiei de la Aegea. El este concentrat doar asupra actului atletic pe care este gata de a-l realiza. S-a observat şi că poziţia *Aruncătorului de disc* este nenaturală, trunchiul fiind prea rotit în jurul axului şi picioarele prea apropiate.

Un grup votiv din bronz al lui Myron, datând din 460-450, prezintă mitul lui Athena şi al lui Marsyas. Reprezentări ale acestui grup apar în monede ale Athenei, pe un *oinochoe* cu figuri roşii din Berlin, pe o bază din marmură a Athenei şi pe statui. Zeiţa a inventat fluierul cunoscut sub numele de „*aulos*", dar pentru că-i făcea faţa urâtă atunci când îl juca, l-a aruncat. Acesta a fost găsit de Marsyas, care a devenit expert în a-l folosi şi l-a provocat la un concurs pe Apollo. A pierdut, iar zeul l-a condamnat la jupuirea de viu. Grupul statuar o prezintă pe Athena, cu *hi-*

[1] *Philopseudes*, 18.

[2] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 110, fig. 135 (înălţime 1,53 m, M. Roma).

[3] Harris, Beth şi Steven Zucker, *Myron, Discobolus (Discus Thrower), Roman copy of an ancient Greek bronze*, în: https://www.khanacademy.org/humanities/art-history/ancient-art-civilizations/greek-art (accesat in 29.07.2017).

mation, coif şi suliţă, fluierul este jos, între ea şi Marsyas. Mâna stângă a Athenei este cea care tocmai a lăsat fluierul şi probabil că era strâns într-un pumn, în timp ce privirea zeiţei era fixă. În cealaltă mână ţine lancea, dar nu dreaptă, tensionată, ca pentru a-l lovi pe Marsyas, ci relaxată. Marsyas, nud şi cu coadă, se uită la fluier şi se miră de el, având mâna dreaptă în aer şi corpul dat înapoi, precum şi mâna stângă dată înapoi. Nu este de neimaginat că satirul s-a speriat de privirea zeiţei, iar mişcarea de dare înapoi, oarecum exagerată pentru reprezentarea mişcării, să fie şi pregătirea de a fugi, reţinută totuşi de atracţia *aulos*-ului[1]. Greutatea zeiţei este aşezată pe piciorul drept, pe când cel stâng este relaxat şi uşor îndoit. Una dintre cele mai bine reprezentate copii ale zeiţei din acest grup este cea de la muzeul Frankfurt[2]: capul este lung şi subţire, ochii apropiaţi, nasul ascuţit şi drept, obrajii plini, gura mică, cu buza inferioară puţin adusă înainte. Se vede, atât din *Dyskobolos*, cât şi din grupul Athenei şi a lui Marsyas, că lucrările lui Myron aveau un punct privilegiat din care trebuiau privite pentru a fi înţelese, lucru ce va fi depăşit de Lysippos.

Marsyas[3] arată mai bine decât arătau satirii din arta mai veche, corpul fiindu-i destul de atletic, tensionat de mişcarea de a se da înapoi. Fruntea satirului este înaltă, încreţită şi nu denotă deloc o inteligenţă limitată, precum era cazul în centaurii de pe Parthenon sau în cei reprezentaţi în templul lui Zeus de la Olympia. Nasul este scurt şi rotund, iar gura este aproape ascunsă de barbă. În reprezentarea lui Marsyas artistul a păstrat atât trăsături animalice, specifice satirului, cât şi trăsături care denotă geniul său artistic, căci până la urmă a fost atât de bun încât să-l provoace pe Apollo şi a avut şi un discipol, Olympos[4]. Încă un lucru de remarcat la acest grup este că reprezintă prima dată când un satir a fost sculptat în mărime naturală. Pausanias relatează vederea unui grup în care Athena îl lovea pe Marsyas, care încerca să ia *aulos*-ul pe care Athena vroia cu adevărat să nu mai fie găsit de nimeni[5]. Atât în *Diskobolos*, cât şi în redarea lui Marsyas, se arată interesul lui Myron pentru poziţii nemaiprinse în arta plastică până acum, pentru surprinderea unei acţiuni în mijlocul realizării ei, iar nu înainte ca ea să înceapă ori după ce ea este terminată.

Myron era foarte cunoscut şi pentru statuia unei junici, care se zice că era aşa de realist realizată încât a făcut un taur să intre în călduri. Multe din informaţiile pe care le avem despre acest sculptor, inclusiv informaţiile despre statuia viţicii, provin de la *Istorii naturale* a lui Pliniu cel

---

[1] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 140.

[2] http://museum.classics.cam.ac.uk/collections/casts/frankfurt-athena (înălţime 1,73 m, accesat în 28.07.2017).

[3] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 111, fig. 136 (M. Vatican).

[4] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 143.

[5] I, 21.1.

Bătrân (sec. I d.Hr.)[1]. Numeroase epigrame au fost scrise în cinstea viţicii lui Myron, zice Pliniu, iar lucrul este adevărat, căci *Antologia greacă*, precum sunt numite împreună două colecţii de poezie greacă antică realizată în Imperiul bizantin, conţin şi numeroase epigrame închinate acestei creaţii şi glorificându-i imitarea naturii[2]. Încă un lucru pe care Xenocrates îl observă despre Myron este varietatea subiectelor sale, în contrast cu omogenitatea celor ale lui Polykleitos. A primit de la lucru în multe locuri ale Greciei: de la Ephes la Samos, până la Acragas şi Messina, în Sicilia. În Heraionul din Samos a fost găsită poate baza grupului colosal, creat de Myron şi care-i înfăţişa pe Zeus, Athena şi Herakle, creaţie menţionată de Strabon[3]. Un Herakle păstrat într-o statuie mică, din bronz, aflată astăzi în Muzeul din Boston, poate să fie o reproducere după figura din grupul amintit de geograf.

Despre **Kallimachos** Vitruvius ne relatează că a inventat coloana corintică[4], iar dacă mâna dreaptă a Athenei Parthenos era sprijinită pe un capitel corintic, lucru de care mai mulţi cercetători s-au îndoit, atunci Kallimachos lucra deja cu Pheidias atunci. Pausanias spune că Kallimachos a fost primul care să aşeze perforatorul oblic faţă de piatră[5], astfel încât să poată face şanţuri cu un aspect aparte în veşminte, şanţuri ce se pot vedea în reliefurile pe care le-am identificat ca fiind ale lui Kallimachos, de pe parapetul templului Athenei Nika[6]. Kallimachos a realizat şi reliefuri ce reprezintă Maenade, în 420-410[7], cu veşminte în falduri bine lucrate. Este, de asemenea, responsabil pentru proiectarea cariatidelor din Erechteion.

Creatorii frontoanelor din Parthenon au dezvoltat un stil sculptural care prezenta veşmintele personajelor ca fiind bătute de vânt. În intervalul 430-400 mai mulţi sculptori încearcă să folosească şi ei această tehnică. Uneori hainele apar ca transparente, în locurile în care vântul le lipeşte de corp. Un exemplu este statuia Nikei, a lui **Paionios** din Mende, din marmură, situată la Olympia, în faţa templului lui Zeus. Este creată undeva după 424 î.Hr. şi aşezată pe o coloană din marmură de 9 metri înălţime, iar ea însăşi are 1,98 de metri înălţime[8]. Statuia fusese comandată de mesenienii de la Naupactus, la sud de Corinth, unde au reuşit să scape de sub jugul spar-

---

[1] XXXIV, 57.

[2] IX, 713-742.

[3] XIV, 1.14.

[4] IV, 1.9-10.

[5] I, 26.7.

[6] Karl Schefold, *op. cit.*, pp. 169 şi 170.

[7] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 125, fig. 160 (M. New York).

[8] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 124, fig. 159 (M. Olympia).

tan şi pentru a celebra tocmai asta. Zeiţa este aşezată pe un nor de marmură, din care iese, către dreapta, vulturul lui Zeus. Ştim că lucrara este a lui Paionios pentru că s-a semnat, la baza statuii, iar în aceeaşi inscripţie ne informează că este învingătorul într-o competiţie de proiectare de *akroteria* pentru templul lui Zeus. Ocazia dedicării statuii a fost aducerea, de către Messenia şi Naupactus, a tributului templului lui Zeus din Olympia. Paionios prefera marmura ca material, iar din ea este făcută şi Nike, cu excepţia cingătoarei, care este placată cu bronz. Deşi utilizarea bronzului i-ar fi făcut munca mai uşoară, nici nu i-ar fi permis să folosească culorile pe care le-a întrebuinţat în crearea zeiţei, precum trandafiriul, pentru veşmânt, care nu ar fi ieşit în evidenţă pe culoarea bronzului. „Din cauza" vântului, *chiton*-ul este strâns pe lângă corp, pe când *himation*-ul este bătut de vânt, deşi acest veşmânt s-a pierdut în mare parte.

Strongylion era un sculptor cunoscut pentru reprezentarea animalelor şi a făcut o statuie a Calului de lemn cu care grecii i-au învins pe troieni. Acesta era aşezat în Akropola atheniană, unde baza încă mai este[1].

10.2. Sculptură arhitecturală

Am văzut că unele creaţii sculpturale se încadrează în „stilul sever", pe când altele în „stilul luxos". Cele din urmă sunt: colonada lui Zeus; templul athenian al lui Apollo, de la Delphi; templul lui Apollo Epikurios de la Bassae; Erechteionul, în ceea ce priveşte frizele; templul Athenei Nike din Akropole. La **Athena**, **colonada lui Zeus**, construită în jur de 420, în timpul Păcii lui Nikias, dispunea la ambele capete de către o Nike, dintre care una ni s-a păstrat. Aceasta din urmă, analizând-o stilistic, trebuie să fi fost făcută cam în acelaşi timp cu Nike creată de Paionios[2]. În **Templul lui Hephaistos din Agora atheniană** exista o statuie de cult a zeului patron, precum şi una a Athenei, create de Alkamene, care putem să ne imaginăm că a exercitat aceeaşi influenţă asupra acestui edificiu precum cea exercitată de Pheidias asupra Parthenonului. Antecamera estică, de dinaintea naosului, are pe peretele exterior metope cu reliefuri[3].

Pe **Templul athenian al lui Apollo, de la Delos**, ca *akroterion* stătea un grup ce-l înfăţişa pe Boreas răpind-o pe Oreithyia, realizat puţin după 410, probabil în timpul ultimelor victorii pe mare ale lui Alcibiade şi pe atunci când se făcea şi balustrada din templul Nikeei[4]. **Templul de la Ilissum** este primul templu ionic care să dispună de o friză reliefată ce ni s-a păstrat. Aceasta

[1] Gisela Richter, *op. cit.*, pp. 122 şi 126.

[2] Karl Schefold, *op. cit.*, pp. 181 şi 182.

[3] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 146.

[4] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 180.

prezintă pelasgieni furând femei attice în timp ce ele celebrau Misterele mici, sculptura fiind inferioară celei de pe friza parthenonică[1]. La **Templul din Sunium**, creat în circa 440 î.Hr., frizele reprezentau fapte ale lui Theseu, lupta cu centauri şi Gigantomahia, iar din frontoane doar o femeie şezândă s-a păstrat[2].

Templul lui Apollo Epikurios de la Bassae, lângă Phigalia (Arcadia), este lăudat de Pausanias ca unul dintre cele mai frumoase din Peloponeș. Templul a fost ridicat drept mulţumire, de către locuitorii Phigaliei, pentru că au supravieţuit ciumei din timpul Războiului peloponesiac, deci construirea edificiului a început după 429 şi a durat cam tot deceniul. Friza era alcătuită din 23 de tablete, având 0,64 metri înălţime, în care se prezenta Herakle în luptă cu amazoanele, precum şi lupta lapiţilor cu centaurii. În cadrul acestei din urmă scene apar, precum nu am mai văzut până acum în reprezentarea acestui mit, Apollo şi Artemis, pe un car tras de cerbi. Intervenţia divină aminteşte de piesele lui Euripide, care introdusese în teatrul elen *deus ex machina*. Sculptorul acestui templu urmează linia setată de Polygnotos, care în redarea mitului luptei lapiţilor cu centaurii introducea şi elemente precum soldaţi răniţi sau fugind. Reprezentări de genul acestora trezesc mila, lucru nu prea obişnuit în arta elenă[3]. Lapitele ţin copii în braţe; un lapit (posibil să fie chiar Herakle, după pielea de leu purtată) distrage un centaur, astfel încât să permită unui alt lapit, aproape căzut pe jos, să scape. Un altul este muşcat de gât de un centaur, iar Caeneus este îngropat de viu de către centauri. Întorcându-ne spre lupta grecilor cu amazoanele, aici găsim scene precum: încercarea unei amazoane de a-şi salva o camaradă; amazoane trase la pământ de păr; o amazoană cere îndurare; un scurt armistiţiu, pentru a permite părţilor să-şi care răniţii la siguranţă, scenă în care o amazoană rănită merge, sprijinindu-se de o camaradă. Suprapunerile abundă în sculptura reliefată a acestui templu.

Erechteionul a fost construit în intervalul 421-405. Terasa fecioarelor, situată în partea sudică a edificiului, dispunea de şase cariatide în formă de femeie, acestea datând din 420-413. Kallimachos este responsabil doar pentru proiectarea *korai*-elor, căci în ele se poate distinge mâna mai multor sculptori[4]. Deşi funcţia lor de coloane le impunea verticalitate, *contrapposto*-ul tot este prezent, într-o măsură mai mică. Impresia de verticalitate este accentuată de faldurile fustelor, care aduc a caneluri şi coame. Ele reuşesc astfel să-şi îndeplinească bine şi funcţia de coloane, dar şi să fie fiinţe umane credibile, deşi evident că sculptorul nu-şi putea permite să le aşeze în poziţii mai dinamice. Femeile sunt cu privirea îndreptată înspre Parthenon. Vitruvius spune că

[1] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 144.

[2] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 145.

[3] Karl Schefold, *op. cit.*, pp. 175-178.

[4] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 136, fig. 178 (M. Britanic) şi 179 (M. Britanic).

femeile reprezintă atheniene ce au trădat şi s-au alăturat perşilor, în războiul elenilor cu aceştia. Drept pedeapsă, concetăţenii le-au forţat să poarte acea latură a Erechteionului. Simetria este accentuată şi de faptul că *korai*-ele de pe partea stângă poartă greutatea pe piciorul stâng, pe când cele de pe partea dreaptă poartă greutatea pe piciorul drept. Sculpturile din marmură de pe friză, datând din intervalul 409-406, erau setate pe un fundal albastru.

În cadrul **Templului Athenei Nike** s-a realizat, la scurt timp după 410, un parapet de protecţie, din marmură, de 1,2 metri înălţime, cu reliefuri reprezentând patroana edificiului, reliefuri ce înconjoară templul pe trei laturi. Lungimea parapetului este de circa 30 metri şi în total sunt circa 50 de figuri, cea a Athenei apare de trei ori pe această operă, câte o dată pe fiecare latură a parapetului. Restul figurilor sunt *Nikai*, atât în scene serioase, de aducere de ofrande Athenei, cât şi altele triviale, precum aranjarea sandalei. Ofrandele constau în sacrificii de tauri şi în atârnarea, pe trofee, de arme, benzi de prins părul şi coroniţe ale inamicilor. Cea mai frumoasă parte a acestor *Nikai* sunt veşmintele lor, în care zone relativ întinse alternează cu adunături de falduri, acestea din urmă fiind create cu ajutorul perforatorului cu „arc" sau „automat". În unele zone veşmântul se strângea pe corpul frumos realizat al femeilor, descoperindu-l cu multă măiestrie. Veşmintele nu sunt însă subsumate corpului, ci au porţiuni în care pot fi admirate independent, pentru frumuseţea creată de faldurile adunate şi de jocul de lumină şi umbră creat de acestea.

Agorakritos a fost planificatorul acestui parapet, iar el personal a realizat cel mai celebru relief de aici, cel în care Nike îşi aranjează încălţămintea[1], cu ieşire în volum mare, situat pe latura sudică a parapetului. Probabil zeiţa îşi ridică un picior în aer, pentru a-şi dezlega sandaua, căci trebuie să calce pe pământ sacru. Piciorul care a rămas pe pământ este îndoit, personajul se apleacă spre sanda, una dintre mâini se întinde până la încălţăminte, pe când cealaltă este folosită pentru păstrarea echilibrului. În păstrarea balanţei zeiţa este ajutată şi de către aripile ei. Relaţia veşmânt-trup este cu multă măiestrie realizată, iar hainele sunt aproape transparente, lăsând vizibil o bună parte din corp. De fapt, toate creaţiile sculpturale din ultimul sfert al secolului V prezintă hainele drept aproape transparente, dar porţiuni cvasitransparente alternează cu porţiuni în care faldurile sunt îngrămădite.

„Stilul luxos", care am spus că caracterizează şi acest templu, nu mai este aşa preocupat cu conţinutul, ornamentaţia fiind pentru el mai importantă. Virtuozitatea este acum arătată în redarea faldurilor, ceea ce nu contribuie cu nimic la naraţiunea frizei. Şi faptul că Athena apare de trei ori, câte odată pe fiecare latură a parapetului, ca un motiv ornamental, arată faptul că nu se urmărea redarea unei anumite scene în această creaţie, ci pură virtuozitate sculpturală. Această aplecare spre ornament şi virtuozitate pot fi văzute ca o reflectare a neîncrederii grecilor în raţiu-

[1] J.J. Pollitt, *op. cit.*, p. 116, fig. 50 (înălţime 1,06 m).

ne şi-n idealuri, a căror autoritate fusese subminată de Războiul peloponesiac. Pierdere în această „artă de dragul artei" reprezenta o scăpare din necazurile aduse de conflictul intraetnic[1]. La realizarea reliefurilor de pe parapet au mai contribuit doi sculptori, unul dintre ei putând fi Kallimachos, iar celălalt este mai puţin talentat[2]. În templu era şi o sculptură a zeiţei patroane, care nu ni s-a păstrat. Exista şi o friză pe acest templu, terminată cu câţiva ani înaintea parapetului, în care se prezentau greci în luptă cu un amestec de orientali şi greci. Interesant este că figurile erau făcute din marmură albă, aşezate pe un fundal de calcar albastru-gri din Eleusis. Posibil să se arate Războiul cu perşii, fiind prezenţi, alături de aceştia din urmă, şi elenii din cetăţile subjugate. Ar însemna astfel că şi aici există o îndepărtare de la subiectul obişnuit al sculpturii arhitecturale elene, şi că se prezintă nu mitologie, ci realităţi istorice. Dar este posibil ca friza să reprezinte Războiul troian[3].

10.3. Alte creaţii sculpturale

Sunt şi lucrări care sunt de calitate, dar care nu pot fi atribuite unui autor anume. *Venus Geniatrix* este datată în intervalul 430-400[4] şi trebuie să fi fost o lucrare populară în Italia, ţinând cont de numerosele copii romane ce s-au descoperit. Mai ales picioarele statuii sunt frumos scoase în evidenţă de *peplos*. *Idolino* („micul idol", în italiană) este numele dat unei alte astfel de sculpturi, de calitate, dar fără un autor identificat. Ea datează din circa 420 şi este în stilul lui Polykleitos, dar diminuat, fără obsesia pentru simetrie a acestuia din urmă. Avem un relief prezentând uciderea Niobizilor[5], pe care un cercetător îl consideră o copie a celui aflat pe statuia lui Zeus din Olympia.

În ceea ce priveşte portretistica perioadei, am văzut deja portretul pe care Kresilas l-a făcut generalului Perikle. Anakreon face de asemenea subiectul a două portrete, unul constând într-o hermă, descoperită la Roma, iar alta, constând într-o statuie care se află astăzi la Copenhaga[6]. Ambele sunt copii romane, iar cea din urmă datează în intervalul 450-430. Din Athena sunt şi nişte figuri de Niobide de pe frontoane, găsite în Roma, fiind acum în Muzeul din Roma[7] sau în

---

[1] J.J. Pollitt, *op. cit.*, p. 125.

[2] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 168.

[3] J.J. Pollitt, *op. cit.*, p. 118, n. 1.

[4] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 127, fig. 164 (M. Louvre).

[5] Ernst Kjellberg şi Gösta Säflund, *op. cit.*, p. 118, fig. 81.

[6] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 128, fig. 166 (Copenhaga).

[7] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 135, fig. 176.

Gliptoteca din Copenhaga. Cea de la Roma, datată în 440, este căzută într-un genunchi, fiind lovită în spate de o săgeată. O Aphrodita a fost găsită pe Akropole în 1959[1], puternic expresionistă, mişcarea trunchiului agitând exagerat de mult faldurile. De aceea nu trebuie să cădem în capcana de a crede că doar pentru că „expresioniştii" prezintă mai multe detalii ei sunt neapărat şi sculptori mai buni, căci se putea ca aceste detalii să fie ţipătoare şi exagerate, să se depărteze deci de la realitate.

La Ostia, în 1939, a fost descoperită o hermă arătându-l pe Themistokle şi datând din al doilea sfert al secolului V î.Hr., copie romană a unui original grec[2]. Omul politic a fost refugiat în Imperiul persan în etatea sa, fiind guvernator al Magnesiei de pe Menandru până când a murit, în 460. Astfel, este posibil ca portretul să fi fost făcut în timpul vieţii sale, când se afla în aceste regiuni îndepărtate de Grecia continentală. Dar şi Plutarh[3] ne spune că Themistokle a dedicat un portret al său în templul lui Artemis. Un cap de bronz, purtând diademă şi aflat în Muzeul din Cyrene[4], a fost identificat ca Arcesilas al IV-lea, ultimul rege al Batiazilor, care a domnit în această cetate până când dinastia sa a fost înlăturată, în anii 430'. Dacă această identificare este corectă, asta ar face singurul portret de până acum pe care cu siguranţă îl putem data în timpul vieţii celui reprezentat, deşi nu trebuie să uităm că aici este vorba despre un rege, iar nu de un muritor de rând[5].

Începând din anii 420' a fost o reînviere a sculpturii private funerare în Athena, după o perioadă de circa 70 de ani când aceasta a fost absentă. Un factor în această dispariţie a fost faptul că atenţia sculptorilor a fost concentrată pe ridicarea operelor publice, precum Parthenonul. Acum, în această renaştere, stelele funerare devin mai late şi mai puţin înalte, ceea ce făcea posibilă prezentarea a mai mult de o persoană, fără a se crea un efect neplăcut de îngrămădire. Nu se mai prezintă, ca în Arhaism, doar o persoană, ci uneori întreaga familie şi inclusiv sclavii, al căror statut este clar delimitat de cel al stăpânilor. De asemenea, acum se puteau pune personaje şezânde. În vârful stelelor nu mai sunt doar palmete, ca înainte, ci frontoane, simple sau cu palmete pe post de *akroteria* şi cu ante în laturi. Prin ante se formează *naiskos*, un sanctuar, fie cu „acoperiş" plat, fie cu un fronton în vârf. Apar figuri recurente de acum înainte, precum reprezentarea femeii în mediul casnic. În comparaţie cu sculptura rondbos, cea de pe monumentele mortuare este mai conservatoare, schematică şi stereotipă. Dar, ca în toată arta elenă, nu avem

[1] R. Ross Holloway, *op. cit.*, p. 142, fig. 101.

[2] R. Ross Holloway, *op. cit.*, p. 138, fig. 98 (înălţime 0,49 m).

[3] *Themistokle*, 22.

[4] R. Ross Holloway, *op. cit.*, p. 139, fig. 99.

[5] R. Ross Holloway, *op. cit.*, p. 135.

două monumente funerare identice[1]. Luând în considerare informaţiile relativ multe pe care o se le dăm cu privire la reliefurile funerare, am ales să le împărţim pe regiuni.

Attica. De undeva de după 430 datează *Stela lui Mynno*[2], ce înfăţişează personajul eponim cu o bucată mare de lână în braţe şi cu un fus în mână. Din faptul că are părul scurt şi că numele tatălui sau soţului nu a fost adăugat, putem deduce că ea era o sclavă, acesta nefiind singurul exemplu în care unei persoane cu o astfel de poziţie socială i se dedică un monument funerar. Din circa 420 avem o stelă aflată în Muzeul Getty, care comemorează moartea unei fete, înainte de măritiş. În stânga compoziţiei stă un bătrân într-un scaun; la dreapta sa stă o femeie, în picioare, ce strânge mâna unei a treia figuri, la dreapta acesteia, cele două uitându-se una la alta. *Dexiosis*-ul, atunci când apare pe stelele funerare, semnifică legătura dintre cei ce-şi strâng mâna, chiar dacă unul dintre ei a ajuns pe Lumea cealaltă. Femeia din dreapta stelei îşi ţine cu mâna stângă veşmântul, într-un gest asociat cu femeile căsătorite, probabil o trimitere la descoperirea femeilor la nuntă (*anakalypteria*). La femeia din centru este prezent motivul *mânecii atârnânde*, care presupune exact ceea ce spune şi numele, o adunătură de falduri ce constituie mâneca femeii şi care este un loc în care artistul poate să-şi arate virtuozitatea[3].

În *Stela lui Ampharete* personajul eponim se suprapune cu mâna, precum şi cu scaunul pe care stă, peste o antă. Avem şi un relief ce reprezintă un călăreţ pregătindu-se să lovească un inamic stând ce nu este pe cal[4], relief ce făcea parte dintr-un monument mai mare. Această piesă datează din 430-420. Din 410 datează *Stela lui Hegeso*[5], personajul eponim fiind prezentat ca stând pe un scaun şi examinând un colier oferit de un servitor. Acea podoabă era reprezentată prin culoare, iar astăzi evident că nu se mai vede. Stela este încadrată de fronton şi de ante, iar servitorul şi scaunul lui Hegeso se suprapun peste acestea din urmă. Veşmintele sunt reprezentate în maniera Clasicismului matur, foarte detaliat, iar un aspect interesant este că o parte din îmbrăcăminte cade înafara scaunului, în zona pe care se stă. Din circa 410 avem o stelă similară, reprezentând un *naiskos*, din Attica şi care reprezintă de asemenea două femei, una stăpână şi alta sclavă. Stăpâna deschide o cutiuţă, în care se află probabil bijuterii. La dreapta femeii stă o sclavă, care pare a ţine în mână o oglindă, această scenă evocând pregătirea miresei pentru nuntă.

---

[1] Janet Burnett Grossman, *op. cit.*, p. 3.

[2] Carl Bluemel, *Greek Sculptors at Work*, London, 1969, p. 2, fig. 1 (înălţime 0,609 m, M. Berlin).

[3] Janet Burnett Grossman, *op. cit.*, pp. 8 şi 9 (lungime 51,4 cm, înălţime 77,5 cm, ieşire în relief 11,4 cm, M. Getty 83.AA.206).

[4] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 130, fig. 169 (Villa Albani).

[5] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 129, fig. 168 (M. Athena).

Elenii corelau adeseori căsătoria cu moartea, iar o astfel de scenă pe o stelă funerară nu este ceva neobişnuit[1].

În *Stela lui Myttion*, din circa 400, apare o tânără ţinând o pasăre în mână, prezenţa acesteia putând simboliza şi viaţa. Motivul tinerei care ţine o pasăre în mână este des prezent pe stelele funerare attice. Poartă un *kandys*, un veşmânt ce acoperă 3/4 din corp, de origine persană, introdus la sfârşitul secolului V şi-n Attica. Acesta este un semn şi al poziţiei sociale a decedatei, pentru că ştim că *kandys*-ul era de multe ori ornamentat cu aur, iar marginile erau frumos (implicit şi scump) lucrate. Acest tip de haină va mai apărea abia după mijlocul secolului IV, pe însoţitoarele dintr-o stelă. Este o depărtare de stilul de redare a veşmintelor specific Parthenonului, acestea nemaidezvelind corpul, terminându-se unghiular. Faldurile sunt lungi şi puţin ridicate, haina fiind relativ plană şi uniformă. Figura este izolată, fiind singură într-un fundal care nu mai prezintă vreo altă creatură sau obiect, model popular în aceste timpuri[2]. În *Stela lui Philoxenos şi Philoumene*, din circa 400, ni se prezintă un bărbat, mort în luptă, ce strânge mâna soţiei sale. Bărbatul poartă cască şi cuirasă, de unde ne dăm seama de circumstanţele decesului său, iar soţia îl priveşte în ochi, nelăsându-şi privirea în jos, precum obişnuiau femeile atheniene în prezenţa soţului. Strânsul de mâna înseamnă, după cum am mai spus, legătura lor eternă, ce continuă şi după moarte[3].

Sudul Italiei. *Stela tânărului* din Grottaferrata datează din circa 420[4] şi este un alt cunoscut exemplar de monument funerar.

Insule. Un exemplu este o stelă reprezentându-l pe un anume Krito şi pe o anume Timariste, datată în intervalul 440-420 şi aflată în Muzeul din Rhodos[5].

Pelopones. Din jurul lui 420 î.Hr. datează şi *Sarcofagul satrapului*, găsit la Sykion şi care prezintă scene din viaţa unui satrap persan. Figurile sunt mai puţine, mai slab detaliate, iar suprapunerile nu sunt aşa de abundente precum în alte sculpturi ale vremii.

Estul Greciei/Ionia. *Sarcofagul „lycian"* datează din intervalul 420-400[1], fiind numit astfel pentru că are un acoperiş specific Lyciei. Acest monument prezintă scene cu care trase de

---

[1] Janet Burnett Grossman, *op. cit.*, pp. 10 şi 11 (lungime 69,2 cm, înălţime 71,5 cm, ieşire în relief 6,4 cm, M. Getty 73.AA.115).

[2] Janet Burnett Grossman, *op. cit.*, pp. 12-14 (lungime 24 cm, înălţime 71 cm, ieşire în relief 9 cm, M. Getty 78.AA.57).

[3] Janet Burnett Grossman, *op. cit.*, pp. 15-17 (lungime 44,5 cm, înălţime 102,2 cm, ieşire în relief 16,5 cm, M. Getty 83.AA.378).

[4] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 129, fig. 167.

[5] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 131, fig. 172.

patru cai, suprapuşi unul peste celălalt; frontoanele înfăţişează sfincşi. Interesant la acest sarcofag este că care şi caii ataşaţi la ele sunt văzute dintr-un unghi mai mic de 90º, dar mai mare de 45º.

Reliefuri votive dedicate în sanctuare sunt de asemenea comune în secolul V. Un exemplu este unul ce-i prezintă pe Echelos şi Basile, datând din circa 410 î.Hr. şi găsit la noul Phaleron[2]. Altul este de la Eleusis, datând din circa 440[3] şi reprezentându-i pe Demetra, Persephone şi Triptolemus. Această din urmă creaţie este una dintre puţinele de la care ni s-a păstrat atât originalul, cât şi copia romană, ceea ce ne permite să le comparăm şi să ne dăm seama de cât de fideli erau romanii originalelor.

Influenţa lui Alkamene este resimţită în patru grupuri reliefate de trei figuri: 1) Orpheus, Eurydice şi Hermes[4]; 2) Medeea şi fiicele lui Pelias[5]; 3) Herakle, Peirithious şi Theseu[6]; 4) Herakle şi două Hesperide[7]. Ca aşezare şi funcţie a acestora, reprezintă probabil reliefuri ce erau puse între barele din peretele Altarului celor 12 zei. Cele patru reliefuri au fost realizate succesiv, în intervalul 420-405, în ordinea în care le-am prezentat. Poate această predispoziţie spre grupuri din trei figuri să fie în legătură şi cu crearea, de către Sophocle şi Euripide, de tragedii cu trei actori, iar interacţiunea dintre cele trei personaje din reliefuri este o realitate. Psihologia personajelor este reprezentată, precum a instituit moda Alkamene. Grupul 2) a fost mai influenţat de Alkamene decât grupul 1), iar asta se vede şi din alegerea subiectului, similar cu cel cu Procne şi Itys. Şi în veşmintele Medeei se vede influenţa veşmintelor Procnei; acestea, de la mijloc în jos, cad vertical, ca în figurile arhaice[8].

Mai mult de 50 de reliefuri din secolul V care imortalizează tratate şi alte evenimente istorice ni s-au păstrat, deşi unele doar parţial, ce ajută la o mai bună clarificare a diferitelor fapte

---

[1] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 131, fig. 170 (M. Istanbul).

[2] http://www.perseus.tufts.edu/hopper/artifact?name=Athens%2C+NM+1783&object=Sculpture (lăţime 0,88 m, înălţime 0,75 m, cu tot cu *akroterion*, M. Athena 1783).

[3] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 133, fig. 173 (M. Athena).

[4] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 134, fig. 174 (Villa Albani); Karl Schefold, *op. cit.*, p. 162, fig. 52 (copie romană a unui relief realizat în circa 420, înălţime 1,20 m).

[5] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 163, fig. 53 (copie romană a unui relief realizat în circa 420, probabil mai vechi decât fig. 52; înălţime 1,1 m, M. Vatican).

[6] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 163, fig. 54 (copie romană a unui relief realizat în circa 410, înălţime 1,21 m, M. Torlonia).

[7] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 163, fig. 55 (copie romană a unui relief realizat în circa 410, înălţime 1,21 m).

[8] Karl Schefold, *op. cit.*, pp. 162 şi 163.

înregistrate. Unul dintre cele mai frumoase astfel de reliefuri este cel reprezentându-i pe Athena şi pe Erechteus, datând undeva după 410[1]. În secolul V avem un stil arhaizant, în care creatorii imită elemente de sculptură din secolul anterior. Operele produse în cadrul acestui stil vor fi populare în perioada romană. Un exemplu, pe care l-am mai citat deja, este Hermesul creat de Alkamene, datat în 450-430[2], al cărui păr, aşezat în „cârnăciori", este în contrast cu modul de a reda părul prevalent în Clasicism.

Grecii trăiseră sub puterea persanilor încă de la mijlocul secolului VI, dar nu exercitaseră o mare influenţă asupra gusturilor celor pe care-i numeau „barbari". Elenii erau mulţi muncitori aici, iar unii sculptori de reliefe şi de coloane, nici măcar aceştia din urmă, pentru lungă perioadă, neexercitând vreo influenţă asupra artei orientale. Sunt însă şi cazuri de greci care ocupă funcţii importante: Democedes, medic al regelui şi diplomat; doctorul Ctesias, care a scris o istorie a Imperiului persan în greceasc㠖 Themistokle, care a devenit guvernator al Magnesiei, de pe Meandru; Demaratus şi Hippias, intimi ai lui Xerxes. Faptul că grecii învaţă cu timpul să aprecieze şi alte popoare contribuie la tendinţa de includere tot mai mult a individualului în artă. Grecii îşi dăduseră seama, odată mai mult cu această apropiere de persani, de varietatea fiinţei umane[3].

Xenophon contribuie la asta, prin *Anabasis*, în care descrie călătoria spre Grecia a celor 10,000 de mercenari angajaţi de Cyrus cel tânăr pentru a prelua tronul. Deşi elenii au numai necazuri de la persani, Xenophon nu-i descrie nedrept, ci uneori îi laudă. Sofiştii contribuie şi ei la această deschidere faţă de alte popoare, pentru că atacaseră pretenţiile grecilor de superioritate culturală faţă de alte naţii, considerând că cultura, în cel mai larg sens, de la legi la artă, nu este decât un produs al convenţiilor umane. De aceea, o cultură (precum cea grecească) nu poate avea pretenţia să fie o lege a naturii. Euripide crease, în personajul Medeea, o barbară, o persoană complexă, cu ale cărei drame interioare şi elenii puteau empatiza. La sfârşitul secolului V, greci sunt angajaţi să realizeze portrete ale satrapilor anatolieni, iar, pentru a împlini gusturile acestora, ei sunt nevoiţi să lase deoparte modul stereotip de redare a figurii umane şi să se concentreze asupra trăsăturilor reprezentatului. Înainte *kouroi*-i nu avuseseră pretenţia de a fi portretizare a celui pe care pretindeau că-l portretizează, dar această mascaradă nu mai este posibilă[4]. Şi regele Persiei s-a bucurat de măiestria sculptorilor greci la sfârşitul secolului V, fiind angajat în acele locuri îndepărtate Telephanes din Phocea. La Persepolis au fost găsite figuri şezânde de tipul

[1] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 135, fig. 175 (M. Louvre).

[2] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 123, fig. 158 (M. Istanbul).

[3] R. Ross Holloway, *op. cit.*, p. 162.

[4] R. Ross Holloway, *op. cit.*, pp. 162 şi 163.

„Penelopa”[1]. Pe Akropola atheniană avem un călăreţ, din care nu ni s-a păstrat capul, dar care poartă haine persane, poate o dedicaţie a unui athenian aventurier ce vizitase Orientul mijlociu.

11. Clasicismul târziu (circa 400-323 î.Hr.)

11.1. Sculptori cunoscuţi

Chiar dacă Athena a pierdut în faţa Spartei, tot a rămas cel mai important centru cultural al elenităţii, efect al politicii lui Perikle. Publicul de aici era de departe cel mai cultivat, iar artiştii puteau să găsească în acest *polis* cea mai largă şi critică apreciere. Creatorii din secolul IV continuă direcţiile setate în secolul anterior: personajele stau relaxat, faţa prezintă aceeaşi serenitate, veşmintele sunt de multe ori transparente, deşi acum sunt combinate şi cu altele, mai dense şi care par bătute de vânt. Unele cel puţin dintre aceste creaţii, din prima parte a secolului, seamănă atât de bine cu cele din secolul precedent încât le-am putea lua ca fiind din acesta. Cu timpul vor apărea elemente mai individualizante, ca influenţă a suferinţelor provocate de lungul Război peloponesiac (431-404 î.Hr.) şi de tulburările politice ce au urmat secolului V. Euripide pusese în teatru mai mult accent pe psihologia personajelor, iar sofiştii şi Socrate, de asemenea, mutaseră atenţia filosofiei de la studierea naturii către studierea interiorului uman. Feţele figurilor încep să aibă o tentă visătoare şi gentilă, iar uneori chipul statuilor este caracterizat de expresivitate. Poziţia corpului devine mai sinuoasă, iar îmbrăcămintea este redată mai realist, fără transparenţă exagerată şi fără contrastul artificial dintre aceasta şi zone cu falduri îngrămădite. Nu mai este vorba acum, nici măcar în reprezentarea olympienilor, de calmul ce-i caracteriza înainte şi pe oameni în artă, de transcendenţa pe care o denotau în cazul zeilor şi de raţionalitatea ce-o denotau în cazul oamenilor. Acea serenitate era impersonală, atotcuprinzătoare, precum erau şi valorile grecilor, valori care-şi pierd mult din credibilitate din cauza Conflictului peloponesiac.

Înafară de raţionalitate, sculptura Clasicismului matur exprimase şi încredere în comunitate, cu ale cărei interese trebuiau contopite cele individuale. Asta putem vedea în friza Parthenonului, în care este redată o sărbătoare publică, în care fiecare avea un rol a cărui semnificaţie era dată prin faptul că ceilalţi aveau alte roluri. Războiul peloponesiac va veni să submineze şi legitimitatea comunităţii[2]. De aceea vom vedea că în secolul IV apar în filosofie individualişti precum epicureicii, sofiştii sau cinicii, iar, corelativ, şi arta se va axa mai mult asupra experienţelor intrinsec personale, precum suferinţa, tristeţea sau disperarea. Aceste stări afective sunt atât *personale*, în sensul în care nu le putem cunoaşte exact cum le simte celălalt, ci doar

[1] R. Ross Holloway, *op. cit.*, p. 160 şi 162.

[2] J.J. Pollitt, *op. cit.*, pp. 135 şi 136.

cum le simţim noi. În acelaşi simp însă ele sunt şi *generale*, fiind simţite de fiecare om, indiferent de contextul cultural. Faptul că grecii nu se mai simt atât de legaţi de comunitatea restânsă pe care o reprezenta *polis*-ul, că patriotismul a scăzut, înseamnă că acum ei empatizează mai mult şi cu ceea ce simt cetăţeni ai altor *polis*-uri, nemaiexistând o distanţă insurmontabilă între ei[1]. Diogene cinicul şi stoicii se numeau „cosmopoliţi", cetăţeni ai cosmosului, orice alt om fiindu-le un concetăţean.

O altă trăsătură a sculpturii acestei perioade este faptul că artişii se individualizează mult mai mult. Este şi normal, căci pe când în arta Arhaismului şi a primelor două perioade ale Clasicismului artiştii ţinteau spre redarea serenităţii, a lipsei de emoţie, acum, în Clasicismul târziu, ei doresc să redea diversele stări afective pe care le poate trăi un om. Acestea cunosc o mare variere, de la extaz la disperare, astfel încât emoţionalitatea, prin însăşi natura ei, oferă numeroase subiecte celor dornici s-o reprezinte. J.J. Pollitt afirma chiar că, într-un anume sens, arta perioadei 400-323, ceea ce numim Clasicism târziu, seamănă mai mult cu arta elenistă, din perioada 323-31 î.Hr., decât cu Clasicismul secolului V. Deşi recunoaşte că perioada 400-323 preia manierisme stilistice de la secolul precursor, în ceea ce sculptorul vrea să exprime arta acestei perioade are mai multe în comun cu ceea ce va urma, perioada secolul IV (începând chiar din anul 400) până în anul 31 î.Hr. formând astfel un continuum. Războiul peloponesiac ar reprezenta astfel, în concepţia lui Pollitt, ruptura cu Clasicismul, el lovind puternic în valorile pe care elenii le avuseseră înainte[2].

Şi plăcerea simţurilor este atât personală, cât şi universală, iar ea începe să infuzeze arta secolului IV. Cel mai cunoscut exemplu este *Aphrodita din Knidos*, a lui Praxitele, pe care o putem numi erotică, deşi nu vulgară[3]. Întorcându-ne asupra aspectului religios, putem observa propensiunea sculptorilor din această perioadă pentru redarea de divinităţi mai personale decât olympienii, precum Asklepios sau Serapis, zei populari ai acelor timpuri şi care-şi vor păstra popularitatea şi-n elenism. Aspecte precum redarea emoţiei, senzualitatea şi religia personală, dar şi manierisme clasiciste, se vor perpetua în elenism.

Printre sculptorii importanţi din primele două decenii ale secolului sunt **Hektoridas**, **Timotheos** şi **Thrasymedes**, care au lucrat la templul lui Asklepios de la Epidaur. Despre primul ştim că a lucrat la templu pentru că este citat într-o inscripţie din clădire care enumeră diversele contracte care s-au încheiat pentru realizarea ei[4]. Timotheos a făcut şi un grup sculptural repre-

[1] J.J. Pollitt, *op. cit.*, p. 142.

[2] J.J. Pollitt, *op. cit.*, pp. 136 şi 137.

[3] J.J. Pollitt, *op. cit.*, p. 157.

[4] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 156.

zentând-o pe Leda şi lebăda, atribuită de cercetători lui pentru similitudinea cu *akroteria* de la Templul din Epidaur. **Kephisodotos** a lucrat, împreună cu Xenophon din Paros, la statuile de cult din templul principal al oraşului Megalopolis. Acestea, făcute din marmură pentelică, constau din Zeus Salvatorul, stând pe tron şi având de o parte pe Artemis, iar de cealaltă parte personificarea oraşului în care era aşezat templul. Xenophon din Paros, împreună cu un sculptor theban, a mai făcut pentru Theba un grup reprezentând-o pe Tyche şi Plutus, tânăr fiind. O statuie a Athenei de la Pireu este lăudată atât de Pliniu, cât şi de Pausanias, acesta din urmă spunându-ne că este cea mai frumoasă statuie ce poate fi văzută în port. Pausanias nu ne spune şi numele creatorului statuii, iar Pliniu spune că este Kephisodoros, care este posibil să fie una şi aceeaşi persoană cu Kephisodotos. Luându-ne după laudele oferite de ambii scriitori antici statuii de la Paros reiese că aceasta era o operă pe măsura unei persoane cunoscute precum Kephisodotos, ori noi nu mai cunoaştem nici o altă lucrare a presupusului Kephisodoros, lucru ciudat dată talentul îi este apreciat într-atâta. Timpul în care statuia Athenei de la Pireu a fost făcută corespunde şi cu timpul în care Kephisodotos era activ[1]. În Clasicismul târziu, statuile reprezentând-o pe zeiţa înţelepciunii s-au înmulţit, semn şi al importanţei reînviate a oraşului pe care-l patrona, în cadrul celei de-a doua confederaţii maritime[2].

Pausanias[3] ne spune că Kephisodotos a făcut o statuie, reprezentând-o pe Eirene, zeiţa păcii, ţinând Bogăţia, sub formă de copil, în braţe. Mai multe copii romane au fost identificate, cea mai completă fiind în Munich[4]; avem şi monede atheniene din perioada romană ce reprezintă creaţia. Originalul a fost creat puţin după victoria Athenei împotriva Spartei, în 375, fiind expus în Agora primeia. Observăm elementele noi introduse de secolul IV în relaţia dintre femeie şi copil, în blândeţea ce caracterizează chipul primeia şi în mâna întinsă, spre faţa Eirenei, a copilului. Veşmântul nu mai are transparenţă, faldurile dominând. Relaţia tandră dintre adult şi copil va apărea din nou în opera lui Praxitele reprezentându-l pe Hermes cu Dionysos. Tot Kephisodotos a făcut, conform lui Pliniu[5], un grup statuar reprezentându-l pe Hermes, ţinându-l pe copilul Dionysos în braţe[6]. Statuia datează din intervalul 375-370, iar, deşi originalul nu ni s-a păstrat, avem mai multe copii romane. Ea va influenţa cunoscuta statuie, mai târzie, a lui Praxitele.

---

[1] Karl Schefold, *op. cit.*, pp. 218 şi 219.

[2] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 219.

[3] IX, 16.2.

[4] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 140, fig. 186 (înălţime 1,97 m); J.J. Pollitt, *op. cit.*, p. 152, fig. 63.

[5] XXXIV, 87.

[6] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 141, fig. 187.

Înafară de această perioadă de tranziţie şi, uneori, concomitent cu ultimii săi ani, putem spune că secolul IV este dominat de trei mari nume: **Skopas** din Paros, Praxitele din Athena şi Lysippos din Sykion. Primul a lucrat un timp în Karia, după care a lucrat la trei monumente importante din prima parte şi de la jumătatea secolului, în următoarea ordine cronologică: **Templul Athenei Alea din Tegea**, **Mausoleumul din Halikarnas** şi **Templul lui Artemis din Ephes**. La Tegea, edificiul skopian urma să înlocuiască pe un altul, care arsese în 396, iar cel nou a început cel mai timpuriu în 370[1]. Există nişte capete păstrate în condiţie proastă din Templul de la Tegea[2], care, în modul cum sunt aşezaţi ochii, adânci în orbite şi din încreţirea frunţii denotă o mână talentată. Pausanias, însă, ne spune că Skopas nu este decât arhitectul templului[3] şi sculptorul statuilor lui Asklepios şi Hygeia[4], aflate în cella edificiului. Dar probabil că, fiind arhitectul templului, Skopas să fi proiectat cel puţin capetele, dacă nu chiar executat. Există foarte mari şanse ca unul dintre capete, lat, să-l reprezinte pe Herakle[5], iar altul poate pe Telephos[6]. Gâtul şi capul este întors într-o anumită direcţie, personajele neuitându-se în gol deci, dar uitându-se totuşi cu ochii larg deschişi. Probabil că Herakle se uita la lupta dintre Ahille şi fiul său, Telephos. Observăm că se prezintă nu caracterul olympian al lui Herakle, ci grija sa de tată, în acord cu arta secolului IV şi prefigurând elenismul.

Tot Pausanias ne spune că Skopas a lucrat la sculpturile de pe partea estică[7], din care s-au descoperit câteva tăbliţe interconectate[8], însă literatura de specialitate încă nu a ajuns la un consens în privinţa acestei atribuiri. Frontonul de pe partea estică reprezenta vânarea Mistreţului caledonian, apărând în scenă Atalanta şi Meleagru. Printre fragmentele păstrate se numără şi o parte a corpului Mistreţului. Nici despre creaţiile pe care Pliniu le atribuie lui Skopas în cadrul Templului din Ephes nu putem fi siguri. Din aşa-zisele lucrări ale lui Skopas de aici nouă nu neau rămas decât rămăşiţele unei coloane decorate, care de asemenea nu ne permite să afirmăm cu

---

[1] Ernst Kjellberg şi Gösta Säflund, *op. cit.*, p. 136.

[2] J.J. Pollitt, *op. cit.*, p. 148, fig. 61a (340, înălţime 1,83 m); p. 149, fig. 61b (340, înălţime 2,14 m, M. Athena); Gisela Richter, *op. cit.*, p. 150, fig. 198 şi 199 (ambele: 340, M. Athena); R. Ross Holloway, *op. cit.*, p. 172, fig. 129.

[3] VIII, 45.5.

[4] VIII, 47.1.

[5] J.J. Pollitt, *op. cit.*, p. 148, fig. 61a (340, înălţime 1,83 m).

[6] J.J. Pollitt, *op. cit.*, p. 149, fig. 61b (340, înălţime 2,14 m); Gisela Richter, *op. cit.*, p. 150, fig. 198.

[7] XXXVI, 31.

[8] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 151, fig. 200 (355-330, M. Britanic).

certitudine că a fost creată de sculptorul nostru. La Tegea, în cellă, s-a găsit şi capul unei femei, probabil fiind vorba despre Hygeia[1] pe care Pausanias o atribuia lui Skopas.

Există copii romane ale unei statui a lui Skopas, numită *Pothos* (dorinţă, alean)[2], care datează din circa 350 şi din care nu ne-au rămas decât copii[3]. Ni se prezintă un tânăr stând cu picioarele încrucişate, rezemat de un stâlp, uitându-se în sus cu alean, în timp ce la picioarele sale stă o gâscă. Se pare că privirea în sus a fost o caracteristică a creaţiei skopiene. Uitarea în această direcţie, visătoare şi postura unduitoare plasează această statuie neîndoielnic în secolul IV, iar faptul că opera s-a bucurat de atâtea copii atestă popularitatea ei. Trebuie să semnalăm şi faptul că capul băiatului din *Pothos* nu seamănă cu capetele găsite în templul de la Tegea.

Lui Skopas i se mai atribuie şi o sculptură înfăţişându-l pe Meleagru, păstrată în multe copii romane, precum şi *Herakle Lansdowne*[4], a cărei copie se află acum în Muzeul J. Paul Getty. Grupul înfăţişându-le pe Thetis şi Nereide aducând arme lui Ahille a fost adus, de Domitius Ahenobarbus, din Bythinia la Roma. În acest din urmă oraş existau un Ares şi o Aphrodita şezând, ambele de Skopas şi ambele în acelaşi templu, de lângă Circus Flaminius. Înafară de acestea, mai existau şi o Hestia aşezată pe tron, *kanephoroi* (oameni cărând coşuri), tot a lui Skopas. *Menada de la Dresden* a fost atribuită aceluiaşi creator, iar din reprezentarea unui astfel de personaj mitologic ne dăm seama de înclinarea lui spre arătarea emoţiei. Un *Apollo Citharoedus* creat de Skopas a fost adus de August la Roma şi aşezat în Templul lui Apollo Palatinus. Aspectul statuii ne este cunoscut de pe monede şi de pe reliefuri. Înafară de toate lucrările menţionate, ştim că Skopas a fost activ în Arcadia, Elis, Sykion, Argos, Megara, Athena, Rhamnus, Boetia, Knidos, Ephes, Troada şi Bythinia[5]. Pe când Polykleitos a ales să arate graţia şi stările afective blânde, Skopas, după cum am observat din capetele de la Tegea şi după cum vom vedea din relieful de la Ilissos, alege să prezinte emoţiile negative.

Leochares este lăudat de Platon, în *Scrisoarea a treisprezecea*, încă de pe când sculptorul era tânăr. O lucrare timpurie de-a sa este statuia lui Zeus Brontaios, pentru Olympia. În 22 î.Hr. Augustus a dedicat un templu lui Jupiter Tonans pe Capitol, iar statuia lui Brontaios a stat aici. Poziţia acesteia ne-a fost păstrată de monede din aur şi argint: mâna stângă era ridicată şi aşezată în vârful unui sceptru, iar mâna dreaptă era îndreptată în direcţia privirii, în jos. Poziţia acestei

---

[1] R. Ross Holloway, *op. cit.*, p. 174, fig. 130.

[2] Pausanias, I, 43.6.

[3] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 151, fig. 202 (M. Capitoline).

[4] http://www.getty.edu/art/collection/objects/6549/unknown-maker-statue-of-hercules-lansdowne-herakles-roman-about-125-ad/ (înălţime 1,93 m, accesat în 08.08.2017).

[5] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 226.

statui a influenţat poziţia unei statui romane din Cyrene[1], precum şi a multor alte statuete din bronz, elene sau romane. Importanţa lucrării este dată şi de modul în care capul lui Zeus este reprezentat, cu barbă lungă şi neîngrijită, plus cu un păr prezentând aceleaşi caracteristici. Popularitatea acestui tip de a înfăţişa capul lui Zeus este arătată de preluarea lui pe tetradrahmele Ligii arcadiene, bătute în intervalul 370-362[2]. Tipul va fi prezent şi pe alte monede şi va fi modul preferat de redare în artă a zeilor supremi, precum Zeus[3]. Barba lungă, neîngrijită şi părul de asemenea denotă bătrâneţea, care la rândul ei denotă experienţa şi înţelepciunea. Caracterul neîngrijit al podoabei capilare şi al părului facial arată lipsa de preocupare cu aspecte mundane, precum înfăţişarea, şi deci preocuparea cu aspectele esenţiale ale lumii.

Înafară de statuia lui Zeus de la Olympia, sculptorul analizat a mai creat una, *Zeus Civicus*, pentru Akropole şi un grup înfăţişându-l pe zeul suprem şi Demosul pentru Pireu. Modul în care *Zeus Civicus* diferă de reprezentarea lui Pheidias este prin înclinarea înainte a capului, prin dezgolirea părţii de sus a trunchiului, modul de ţinere a fulgerului şi prin lipirea mai strânsă a veşmântului de trup. Această statuie a influenţat-o probabil şi pe cea a divinităţii supreme de pe Capitoliul din Roma. Este posibil ca Leochares să fie sculptorul unui relief din Korkyra[4] şi cunoaştem faptul că, după 338, a fost angajat de familia roială macedoneană pentru a face sculpturi după ei, expuse în Philippeumul din Olympia. Probabil şi o sculptură a lui Alexandru cel Mare, astăzi la Athena, este creată tot de el, fiind expusă iniţial în Philippeum[5]. Bazându-se pe similitudinea dintre capete, unii cercetători au încercat să-i atribuie lui Leochares şi statuia Demetrei din Knidos, găsită la Muzeul Britanic şi datată în circa 350[6, 7].

Pliniu menţionează o statuie a lui Apollo cu diademă, care poate fi identică cu cea despre care Pausanias spunea că stătea lângă Apollo a lui Kalamis, în faţa templului lui Apollo Patroos[8]. Au fost cercetători care au presupus că copia acestei statui este celebra *Apollo Belvedere*[9], deoarece ea seamănă cu statuia lui Ganymede, dintr-un grup atribuit tot lui Leochares. În acesta din

---

[1] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 263, fig. (*appendix plate*) 46 (375, înălţime 2,3 m).

[2] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 263, fig. (*appendix plate*) 47.

[3] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 220.

[4] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 264, fig. (*appendix plate*) 50 (375/4, înălţime 0,36 m, M. Athena).

[5] Ernst Kjellberg şi Gösta Säflund, *op. cit.*, p. 149, fig. 103.

[6] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 159, fig. 213.

[7] Karl Schefold, *op. cit.*, pp. 220 şi 221.

[8] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 266, fig. (*appendix plate*) 59 (325, înălţime 0,33 m, M. Basel).

[9] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 158, fig. 212 (350-320, M. Vatican).

urmă era reprezentat băiatul răpit de Zeus, sub formă de vultur, după cum ştim, pentru a servi ca purtător de cupe. Cu ajutorul lui Pliniu cel Bătrân[1] identificăm acest grup, ce datează din intervalul 350-320, ca fiind a lui Ganymede, dar el ni s-a păstrat doar în copie[2]. Sursele scrise ne informează şi despre alte opere ale lui Leochares, care nu ni s-au păstrat, dar este posibil ca el să fie creatorul şi a unei statui a lui Dionysos[3]. Capul unei copii a acestei statui, din marmură, ne-a rămas, precum şi multe trupuri, circumstanţă ce indică că lucrarea era faimoasă[4]. Faimoasă pentru că era a unui sculptor faimos, dar faimoasă şi pentru că cea mai mare parte a lucrărilor unui astfel de sculptor erau de o calitate înaltă şi deci meritau a fi copiate. Caracteristicile chipului seamănă cu cele prezentate de alte lucrări ale lui Leochares: gura uşor deschisă, privirea în jos (precum statuia lui Apollo[5]) şi lipsită de fixitate, ochii nu sunt puternic setaţi în orbite[6].

Conform lui Pausanias[7], statuia cultică din templul lui Apollo Patroos, datată în 350-330, în piaţa din Athena[8], este creaţia lui **Euphanor**. Statuia a fost descoperită în Agora atheniană, nu departe de templul în care era aşezată. Vitruvius[9] ne informează că Euphanor a scris şi o carte despre artă („legile simetriei"). Judecând după nume, **Bryaxis** este de origine cariană, iar asta explică şi de ce a avut atât de mult de lucru în estul Greciei Mari. Era tânăr când a lucrat pentru Mausoleumul din Halikarnas, el lucrând la friza de pe partea nordică. Din Athena avem în original soclul unei statui ornamentat pe trei laturi cu tripoduri şi călăreţi, care poartă semnătura lui Bryaxis şi care datează din circa 330[10]. Calitatea acestor reliefuri lasă de dorit, atât de mult încât ele nu au putut fi făcute decât de asistenţii sculptorului[11], deşi probabil că el le-a proiectat. Posibil să avem, pe monede, reprezentarea statuii lui Apollo pe care Bryaxis a făcut-o pentru Daphne, lângă Antioch.

---

[1] XXXIV, 79.

[2] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 156, fig. 208 (M. Vatican).

[3] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 266, fig. (*appendix plate*) 60 (360, înălţime 0,22 m, proprietate privată a unei persoane din Basel).

[4] Karl Schefold, *op. cit.*, pp. 221 şi 222.

[5] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 266, fig. (*appendix plate*) 59 (325, înălţime 0,33 m, M. Basel).

[6] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 222.

[7] I, 3.4.

[8] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 267, fig. (*appendix plate*) 64 (325, înălţime 2,5 m, M. Agora); Gisela Richter, *op. cit.*, p. 157, fig. 210.

[9] VII, *Introduction*, 14.

[10] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 155, fig. 207 (M. Athena).

[11] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 229.

Creaţia cea mai cunoscută a acestui sculptor a fost statuia cultică din templul lui Serapis de la Alexandria, realizată în jurul lui 340 şi a cărei comandă Bryaxis a primit-o datorită faimei pe care o obţinuse din lucrul la Mausoleumul din Halikarnas. Statuia a fost reprodusă în marmură[1], bazalt[2], bronz, lemn, stuc, lemn etc., dar opera originală a fost realizată din materiale scumpe, precum ne spune Clement din Alexandria. Nucleul era din lemn sau stuc, iar tenta lui era făcută neagră-albăstrie, prin aplicarea unei vopsele, zeul fiind ornamentat cu metale preţioase şi cu pietre scumpe. Metalele preţioase folosite erau argintul şi aurul, iar pietre preţioase erau safirul sau smaraldul. Serapis purta un *chiton* (tunică), iar peste acesta un *himation* (mantie). Şedea pe tron, ţinând un sceptru în mâna stângă, în timp ce mâna dreaptă era aşezată pe capul din mijloc al Cerberului, care era de leu. Cerberul stătea lângă zeu, având, înafară de capul de leu, pe unul de câine şi pe unul de lup, iar în jurul său se încolăcea un şarpe. Serapis poartă barbă, iar faţa îi este adumbrită de pletele neîngrijite ce îi cădeau pe frunte şi de-a lungul laturilor feţei, în maniera lui Zeus Brontaios a lui Leochares. Divinitatea poartă un *modius*, coroană purtată de zeii din Asia Minor şi care avea forma unui cilindru. În el se punea o cantitate mică de grâu, simbol al puterii sale asupra pământului, asupra plantelor ce ies din el, precum şi a sufletelor ce merg sub el, odată ce trupul moare. Pe *modius* mai erau reliefaţi trei măslini, iar pe spătarul tronului stăteau două *Nikai*, precum pe spătarul lui Zeus din Olympia[3].

Circumstanţele creării acestei statui sunt controversate. Posibil că l-a făcut pentru Ptolemeu I, în ultimul sfert al secolului IV, ca să fie aşezată în Alexandria, unde noul suveran al Egiptului introdusese cultul. Sau posibil să fi fost făcut pentru templul lui Serapis din Memphis, unde cultul pare a fi originat. Ori, precum spunea o tradiţie scrisă, să fi fost făcută pentru Sinope şi să fi fost transferată de către Ptolemeu I, în circa 285, în Egipt, căci suveranul acestuia se spune că ar fi avut chiar o viziune a zeului[4]. Toate statuile ulterioare făcute după Serapis purtau probabil pecetea statuii create de Bryaxis.[5]

Lucian afirmă că **Demetrios din Alopeke** crea statui portret reprezentând oamenii aşa cum erau în realitate, neîncercând să-i înfrumuseţeze, fiind primul care face asta. A realizat o sculptură înfăţişându-l pe Euripide, probabil în jurul lui 360, în care poetul are o înfăţişare sumbră, o gură strâns închisă, în acord cu caracterizarea acestuia ca singuratic. Posibil ca Demetrios să fi

---

[1] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 263, fig. (*appendix plate*) 48 (înălţime 0,3 m).

[2] J.J. Pollitt, *op. cit.*, p. 169, fig. 74 (înălţimea era colosală).

[3] Karl Schefold, *op. cit.*, pp. 229 şi 230.

[4] J.J. Pollitt, *op. cit.*, p. 168.

[5] J.J. Pollitt, *op. cit.*, p. 170.

realizat, în circa 330, o sculptură înfăţişându-l pe Antisthenes[1], filosoful atribuit cu fondarea Cinicismului. Privirea încruntată a discipolului lui Socrate arată viaţa ascetică pe care o practica şi pentru care milita, dar, mai ales încreţirea frunţii, arată şi adâncirea în gânduri. Părul lung şi neîngrijit atestă dispreţul pe care-l arăta înfăţişării exterioare, precum şi înţelepciunea sa, aşa cum aceste caracteristici denotaseră şi înţelepciunea *Zeusului Brontaios*. Crates thebanul, un alt cinic, s-a bucurat de asemenea de o sculptură. Pliniu ne relatează că cea mai cunoscută lucrare a lui Demetrios din Alopeke era o sculptură reprezentând-o pe Lysimaha, preoteasă a Athenei pentru 64 de ani. A fost în schimb descoperită soclul pe care statuia era. Posibil însă că ni s-a păstrat statuia înfăţişând-o pe servitoarea preotesei, Syeris, ce avea o înălţime de doar 1,15 metri şi a cărei reprezentare, conform lui Pausanias, a fost aşezată lângă cea a stăpânei sale. Baza acestei statui a fost descoperită de asemenea, iar o reproducere romană aflată la Viena este considerată o reproducere[2]. Numele artistului servitoarei este dat în inscripţie ca Nikomachos, un nume ce ne este cunoscut doar din câteva alte inscripţii şi care era probabil un asistent a lui Demetrios[3].

Pliniu cel Bătrân ne spune că **Praxitele** lucra mai bine în marmură, dar că şi lucrările sale din bronz erau frumoase. Clasicismul timpuriu şi matur prefera să lucreze în bronz pentru că permitea detalierea mai bună a sculpturilor, ori am văzut că Clasicismul târziu, după o perioadă „luxoasă", s-a întors spre simplitate. Înafară de asta, pe marmură se puteau aplica mai eficient culori care nu ar fi făcut impresie pe bronz, motiv care l-a determinat şi pe Paionios să-şi realizeze Nikeea din acest material. Marmura permitea o redare mai realistă a trupului femeii, iar un alt avantaj al ei este că, fiind mai deschisă la culoare, disocierea dintre ea şi mediul înconjurător nu este aşa de accentuată. Praxitele probabil era interesat şi de procesul de *ganosis*, care presupunea ungerea marmurei cu substanţe volatile, ce dădeau o înfăţişare specifică culorilor. Înafară de toate acestea, marmura este un material mai rezistent decât bronzul. Peste 50 de statui şi grupuri ale lui Praxitele ne sunt menţionate de sursele scrise, dar singura statuie de sine stătătoare originală ce ni s-a păstrat îl înfăţişează pe Hermes, împreună cu copilul Dionysos. Dar grupul este atribuibil sculptorului doar datorită unei remarci trecătoare a lui Pausanias, atunci când descrie templul Herei din Olympia[4].

---

[1] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 268, fig. (*appendix plate*) 70 (M. Vatican).

[2] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 266, fig. (*appendix plate*) 63 (360, înălţime 0,15 m, M. Viena).

[3] Karl Schefold, *op. cit.*, pp. 230-232.

[4] Karl Schefold, *op. cit.*, pp. 222 şi 223.

Praxitele a făcut-o mai întâi pe *Aphrodita din Thespiae*, în intervalul 350-330 şi care a servit drept model copiei *Aphrodita din Arles*[1]. Aceasta are doar partea superioară a trupului dezgolită, dar statuia cea mai cunoscută a lui Praxitele a fost cea a zeiţei frumuseţii, făcută în circa 370 pentru templul doric de la Knidos[2]. Este prima dată când se prezintă în sculptura greacă o femeie complet nudă. Pe ceramica cu figuri roşii, mai ales pe vasele din care se bea vin, se prezentau destul de des femei goale, iar personajele respective erau curtezane. Zeiţa îşi acoperă cu o mână zona pubiană, iar cu cealaltă stă rezemată de un *loutrophoros* (un vas cu apă), care are un prosop peste el, personajul pregătindu-se pentru îmbăiere şi tocmai fiind surprinsă de cineva. Originalul nu ni s-a păstrat, dar avem peste 50 de copii romane, cea mai cunoscută fiind în Muzeul Vatican din Roma. Se pare că statuia fusese făcută pentru a fi expusă într-un templu rotund sau într-o grădină acoperită, pentru a putea fi văzută din toate părţile[3]. Praxitele era un maestru în a oferi feţelor personajelor sale o privire tandră, blajină, iar prin asta zeiţa nu mai este serenă, detaşată de restul lumii, ci mai omenească. De asemenea, caracterul de umanitate, căruia i-am arătat unele dintre cauze în primul paragraf al capitolului, este accentuat şi de faptul că divinitatea este reprezentată pe punctul de a realiza o acţiune obişnuită, lumească, şi anume aceea de a se îmbăia. Şi gestul de acoperire a zonei pubiene cu mâna arată umanitate, zeiţa nemaifiind netulburată, ci tulburată de o privire intrusivă. Statuia a influenţat mai multe similare, care sunt varieri ale statuii lui Praxitele. *Aphrodita din Cyrene* este un original, iar copii romane ale unor alte statui sunt *Aphrodita de Medici* sau *Aphrodita Doidalsa*.

Poate o altă lucrare a celebrului sculptor este *Apollo Sauroktonos*[4] (*Omorâtorul de şopârli*), creat în intervalul 350-330. Această prezintă un tânăr sprijinit cu o mână de copac, având în cealaltă o piatră şi uitându-se cum pe trunchiul copacului se urcă o şopârlă, pe care este gata să o omoare. Vedem ce mult se îndepărtează Praxitele de Polykleitos, prin unduirea pe care corpul divinităţii o face, sprijinindu-se de copac. Statuia poate accentua o altă latură a zeului, aceea a ucigaşului copiilor lui Niobe. Dar putem să o interpretăm şi ca o reprezentare a umorului praxiletian, care va fi arătat şi în grupul cu Hermes şi Dionysos. În această interpretare, aici s-ar ridiculiza învingerea, de către Apollo, a lui Python. Pe când celebrul monstru este aici redus la nivelul unei şopârle, Apollo este redus la nivelul unui tânăr. Poate că statuia, în această ipostază,

---

[1] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 143, fig. 192 (M. Louvre).

[2] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 266, fig. (*appendix plate*) 62 (înălţime 2,08 m; în reconstrucţie se foloseşte un trup ce se află la M. Vatican şi un cap ce se află la M. Louvre); Gisela Richter, *op. cit.*, p. 142, fig. 188 (M. Vatican).

[3] Pliniu cel Bătrân, XXXVI, 21; Lucian din Samosata, *Amores*, 13-14.

[4] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 143, fig. 189 (M. Vatican).

denotă relativa neîncredere pe care elenii o manifestă, după Războiul peloponesiac, în divinităţile lor tradiţionale[1].

O statuie din bronz, datată 340-330, prezintă un băiat şi a fost găsită în golful Marathon, fiind astăzi expusă în Muzeul din Athena. Cele mai cunoscute copii sunt la Vatican[2] şi la Gliptoteca din Munich. Poziţia personajului seamănă cu cea a lui Apollo Sauroktonos şi nu este de neimaginat ca ea să-i aparţină lui Praxitele sau unui contemporan din atelierul său. Alte lucrări ale sculptorului sunt *Eros din Thespiae*, *Eros din Parion*, *Apollo Lykeios*, *Artemis din Gabii*[3], aceasta din urmă datând din 350-330. *Eros din Thespiae* a fost făcut pentru acest oraş, în care se născuse Phryne, model şi iubită a lui Praxitele. Lui Praxitele îi sunt atribuiţi şi mai mulţi satiri, unul dintre ei fiind sprijinit de un trunchi de copac[4] şi semănând, prin unduirea pe care trupul său o formează, cu *Apollo omorâtorul de şopârli*. Această creatură mitologică nu mai este înfăţişată drept sălbatică şi rea, ci drep un tânăr obişnuit, deşi cu părul neîngrijit. Dintr-o bază originală, care probabil îi aparţine lui Praxitele, s-au găsit trei fragmente. Baza datează în perioada 350-330, iar cele trei fragmente s-au descoperit la Mantineia şi ni-i înfăţişează pe Apollo, Marsyas şi Muzele[5]. Pausanias[6] a văzut baza la Mantineia şi ne spune că grupul aflat pe ea, înfăţişându-i pe Leto, Apollo şi Artemis, îi aparţine lui Praxitele, nespunând deci că şi baza este a acestuia, dar cel mai probabil că el a proiectat cel puţin reliefurile. Faptul că nu a făcut nemijlocit sculpturile reliefate este indicat şi de superficialitatea acestora, dar asta nu este o dovadă împotriva faptului că el le-a conceput.

La Olympia a fost descoperită, în templul Herei, statuia lui Praxitele ce ni-l înfăţişează pe zeul Hermes, ţinându-l pe Dionysos bebeluş în mâna stângă, datată în intervalul 350-330[7]. Este reprezentat odihna lui Hermes, într-o pădure, pe drumul către Nysa, unde urmează a-l încredinţa pe bebeluşul Dionysos lui Papposilenos şi Nimfelor. Această creaţie nu este menţionată printre cele faimoase ale sculptorului pentru că era una târzie, dar Pausanias[8] ne spune despre ea. Corpul zeului este sinuos, o caracteristică a operei lui Praxitele. Se sprijină pe trunchiul unui copac, care

---

[1] J.J. Pollitt, *op. cit.*, p. 154.

[2] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 148, fig. 196.

[3] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 144, fig. 190 (M. Louvre)

[4] https://wilcox.ku.edu/satyr-praxiteles (accesat în 15.08.2017).

[5] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 144, fig. 192 (M. Athena).

[6] VIII, 9.1.

[7] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 145, fig. 193 (M. Olympia); p. 146, fig. 194.

[8] V, 17.3.

nu este o proptea, ca la alte copii romane (în eventualitatea în care opera este o copie), ci o parte integrală a compoziţiei. Hermes are o privire visătoare, iar modul cum zeul înaripat îl tachinează pe bebeluş este reminiscent de relaţia dintre un om adult şi un bebeluş adult. O dovadă că îi aparţine lui Praxitele este faptul că este influenţată mult de statuia mai timpurie a lui Kephisodotos[1], din 475-470. În al treilea rând, faptul că execuţia este de o aşa mare calitate indică şi ea posibilitatea de a fi un original, capul lui Hermes fiind mai ales bine realizat. Mâna dreaptă a statuii este ruptă mai sus de cot, dar probabil că cu ea zeul ţinea un strugure, cu care-l tachina pe Dyonisos. Există şi părerea că ea ar fi o copie foarte bună sau o operă originală realizată de un fiu sau nepot al lui Praxitele[2], ori chiar o operă a marelui sculptor, dar datând din anii de tinereţe, când încă nu se perfecţionase foarte mult. Ceea ce îi face pe specialişti să nu o atribuie lui Praxitele sunt imperfecţiuni, ca de exemplu propteaua de care zeul mesager are nevoie pentru a rămâne în picioare[3]. Şi în această sculptură vedem simţul de omor al lui Praxitele, în modul în care Hermes tachinează cu strugurele pe zeul vinului[4].

Kephisodotos şi **Timarchos** sunt doi fii ai lui Praxitele, care au fost de asemenea sculptori. A nu fi confundat acest Kephisodotos cu cel prezentat înainte, care era cu o generaţie mai bătrân decât Praxitele. Cei doi fraţi au realizat împreună un altar la Kos, din care ne-au supravieţuit fragmente. Au făcut, tot în colaborare, o statuie şezândă a lui Menandru, pentru teatrul din Athena, a cărei bază inscripţionată s-a găsit. Cel mai probabil cele peste 50 de copii romane ale unui cap[5] reproduc această statuie. Praxitele mai avea un fiu ce-i purta numele şi care a fost de asemenea sculptor, iar toţi copii au continuat stilul sculptural al tatălui, ceea ce face deseori greu a identifica autorul unei opere.

Lysippos din Sykion este ultimul mare sculptor al perioadei clasice şi iniţiatorul elenismului, spunându-se că a produs în total circa 1500 de sculpturi. Se zice că punea deoparte câte o monedă din aur de fiecare dată când primea o comandă pentru o sculptură, iar că după moartea sa au fost găsite 1500. Chiar dacă povestirea ar fi anecdotică, ea denotă faptul că Lysippos a fost prolific, chiar dacă nu a produs atât de multe opere precum 1500. A fost antrenat, în oraşul său natal Sykion, în stilul polykleitan. O inscripţie de la Delphi spune că a început să activeze puţin după 370. O altă inscripţie ne informează că a fost angajat de Seleukos să-i facă un portret, iar acesta nu a devenit rege decât în 312. Prima sa lucrare datată, o sculptură a lui Pelopidas, este de

[1] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 141, fig. 187.

[2] Fred S. Kleiner, *op. cit.*, p. 138.

[3] Ernst Kjellberg şi Gösta Säflund, *op. cit.*, p. 134.

[4] J.J. Pollitt, *op. cit.*, pp. 153 şi 154.

[5] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 155, fig. 205 (300, M. B oston).

dinainte de 368, iar *Leii de vânătoare ai lui Alexandru*, realizaţi împreună cu Leochares, datează din 318. Vedem astfel că a avut o carieră lungă şi este de aşteptat că opera sa a suferit mutaţii stilistice, ea putând fi împărţită în două faze, una tradiţionalistă şi una modernistă[1]. Douris din Samos ne spune că Lysippos şi-a început cariera ca un sculptor în bronz şi că a fost convins de Eupompos, fondatorul şcolii de pictură de la Sykion, că ar trebui să imite natura, iar nu pe alţi artişti. Acceptă patronaj în Boetia, Thessalia şi Macedonia. A produs mai ales statui reprezentând atleţi şi statui-portrete, redarea zeilor nefiind aşa comună în cazul lui.

Una dintre cele mai timpurii lucrări ce ni s-a păstrat în legătură cu Lysippos prezintă un atlet, Agias, datând din circa 350 şi păstrată la Muzeul din Delphi[2]. Lucrarea face parte dintr-un grup dedicat la Delphi lui Agias, un atlet din secolul V, de către un urmaş al său, Daochos, un thessalian. Din grup mai făceau parte alte opt statui reprezentând strămoşi ale lui Agias şi descendenţi de-ai săi, printre care şi cel care comandase grupul, Daochos. Dar această lucrare de la Delphi este a unui sculptor anonim şi care îşi ia ca reper una făcută de Lysippos, din bronz, în Thessalia, imitându-l tot pe Agias, dar care s-a pierdut. Ştim acest lucru pentru că avem bazele atât a sculpturii pierdute a lui Lysippos, din Thessalia, cât şi a celei cu autor anonim, de la Delphi. Pe baza făcută de Lysippos este semnătura lui, pe când pe cea făcută de sculptorul anonim nu[3]. Cea de la Delphi era o copie contemporană a lucrării lui Lysippos, mai mult sau mai puţin fidelă.

În ea putem vedea trăsături ale sculptorului nostru, precum capul mic, silueta suplă şi musculatura compactă, ceea ce face personajul să arate înalt. Pliniu cel Bătrân[4] ne oferă o analiză a creaţiei lysippiene, preluată dintr-o sursă înaintaşă, probabil de la autorul şi sculptorul din secolul III î.Hr., Xenokrates, membru al şcolii lui Lysippos. El spune că, prin trăsăturile pe care le-am arătat, capul mic, silueta suplă şi musculatura compactă, artistul îşi făcea personajele să arate mai înalte. Pretindea că, pe când ceilalţi sculptori arătau oamenii aşa cum sunt ei în realitate, el îi arăta aşa cum apar să fie. Pliniu, în acelaşi fragment, afirmă şi faptul că Lysippos arăta mare atenţie detaliilor şi că excela în redarea minuţioasă a părului. Lysippos însă ţinea să respecte în continuare simetria pe care o dorea şi Polykleitos pentru operele sale. Faptul că aristul pe care-l analizăm punea atât de mult accent pe modul cum realităţile ne apar este în acord cu trăsătura pe

[1] J.J. Pollitt, *op. cit.*, p. 174.

[2] J.J. Pollitt, *op. cit.*, p. 177, fig. 77 (înălţime 1,96 m).

[3] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 153.

[4] XXXIV, 65.

care am mai relevat-o în arta acestui secol, preocuparea cu senzorialitatea[1]. Corelativ, poate nu este neimportant faptul că în filosofie Aristotel conferise valoare nu formelor platonice (care-şi au corelativul în simetria ideală a sculpturii polykleitiene), ci realităţilor materiale, şi că la baza epistemologiei stoice stătea senzaţia. Surse scrise ne indică că şi alţi sculptori ai timpului erau preocupaţi cu iluziile optice, cu modul cum lucrurile apăreau. Platon[2] se plânge de modul cum sculptorii vremii sale se depărtau de la proporţiile reale, pentru a compensa pentru modul cum apar realităţile oamenilor.

Apoxyomenos (*Răzuitorul*), original din bronz şi datând din circa 330 î.Hr., ne prezintă un tânăr care-şi răzuieşte uleiul de măsline întărit de pe corp, metodă prin care atleţii îşi curăţau trupul. Nu avem decât copii ale acestei statui, originalul fiind mutat la Roma cel târziu în timpul lui Tiberius, iar cea mai cunoscută se află astăzi în Vatican[3]. Lysippos încalcă preceptul lui Polykleitos conform căruia capul ar trebui să fie o şeptime din înălţimea corpului, căci *Apoxyomenos* are capul a noua parte din înălţimea corpului. Figura pare astfel mai înaltă şi mai slabă. Statuia surprinde omul în mişcare, în timp ce îşi mută greutatea de pe un picior pe altul, astfel că nu putem vorbi în cazul ei de o faţă a statuii şi de un spate. Mâinile sunt aduse în faţă, iar în direcţia în care ele stau în aceea stă şi privirea atletului. Pe de altă parte, trunchiul şi picioarele sunt arcuite spre stânga, astfel încât diferitele elemente ale corpului nu mai formează simetria pe care o visa Polykleitos. Această poziţie este mai naturală, căci nimeni, în realitate, nu avusese vreodată postura statuilor lui Polykleitos. Spre deosebire de Leon B. Alberti (secolul XV), care spunea că a văzut oameni stând precum stăteau şi statuile autorului *Canonului*, doar dacă *vrem* să adoptăm poziţia respectivă o să o şi adoptăm[4]. Braţele şi picioarele sunt lungi, în comparaţie cu scurtimea trunchiului. Faptul că atletul îşi ţine mâna dreaptă în faţă ne împiedică o privire frontală eficientă asupra lui, invitându-ne astfel să-l înconjurăm, pentru a-l aprecia cum se cuvine. Acesta este încă o trăsătură revoluţionară a artistului nostru.

Lysippos a creat, în circa 330 î.Hr., după crearea *Apoxiomenos*-ului, o statuie al lui Alexandru cel Mare, al cărei original din bronz nu ni s-a păstrat. Se zice că monarhul a fost aşa de mulţumit de operă încât doar lui Lysippos i-a permis să-l sculpteze. Macedoneanul era în picioare şi cu lancea în mână. Plutarh ne spune că pe bază era scrisă următoarea inscripţie: „O să aduc pământul sub stăpânirea mea. Tu păstrează-ţi Olympul, o, Zeus!" Pentru că Alexandru a fost

---

[1] J.J. Pollitt, *op. cit.*, p. 175.

[2] *Sophistes*, 235e-236a.

[3] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 267, fig. (*appendix plate*) 66 (înălţime 2,08 m, M. Vatican); Gisela Richter, *op. cit.*, p. 151, fig. 202 (M. Vatican).

[4] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 135.

reprezentat de atâtea ori în artă, este greu de a determina care statuie este cu adevărat o copie a originalului lui Lysippos, cel mai bun candidat fiind un cap din secolul III, găsit la Pella[1]. Capul este întors, părul des şi privirea visătoare, cu ochii larg deschişi, toate trăsături ale stilului lysippian. Sculptorul pe care-l analizăm este cunoscut pentru realismul portretelor sale, zicându-se că fratele său, Lyssicratus, lua modele după contemporani, după care le realiza statuile din bronz.

Lysippos a creat mai multe statui reprezentându-l pe Herakle, eroul ce reuşise, prin faptele sale, să acceadă la divinitate. *Herakle Farnese*, numit astfel pentru că a aparţinut odată familiei Farnese din Roma, este o copie din marmură a unui original din bronz a lui Lysippos, datat în circa 325. Există în total mai mult de 80 de copii ale acestei statui care ni s-au păstrat. Reproducerea pe care-o avem în discuţie era expusă într-o baie publică, loc folosit de romani şi pentru exerciţii fizice, astfel că ne putem imagina că Herakle îi motiva pe cei ce-şi doreau o musculatură măcar apropiată de a lui. Este posibil ca creatorul copiei, Glycon din Athena[2], să-i fi făcut muşchii mai proeminenţi lui Herakle, pentru a plăcea cumpărătorilor săi romani, căci o copie a aceluiaşi original aflată în Louvre[3] îl prezintă pe erou cu o musculatură mai puţin impresionantă. Personajul, adult, se odihneşte după ce a realizat ultima sa corvoadă: furarea merelor de aur din grădina Hesperidelor. Se reazămă de ciomagul său, privirea în jos şi puţin spre stânga. Peste ciomag este aşezată pielea leului nemeian, iar eroul este obosit. Braţul său drept şi-l ţine la spate, iar în mâna dreaptă are trei mere. Nici această creaţie nu are vreo faţă sau spate clar definit, astfel că spectatorul este stimulat să vadă ce ascunde eroul în mâna de la spate, iar abia merele relevă de ce este obosit.

Statuia reprezintă un exemplu al artei tridimensionale, pe care Lysippos o introduce în Grecia. Capul lui Herakle este mai mic decât proporţia de 1/7, recomandată de creatorul *Canonului*. Odată ce sculptorii eleni au avansat pe calea redării a diferite poziţii ale corpului omenesc, ei îşi vor întoarce atenţia şi spre redarea expresiei şi a personalităţii personajelor reprezentate, iar asta se redă şi în *Herakle Farnese*. Faţa lui nu mai exprimă acea serenitate cu care ne-am obişnuit la greci de mai mult de două secole şi care exista şi-n *Apoxyomenos*-ul lui Lysippos. Lysippos a reintrodus în arta elenă statuile colosale, care fuseseră populare în Arhaism, când grecii se aflau încă sub influenţa artei orientale. În Clasicism însă, înafară de câteva statui cultice, printre care se numără şi cele două ale lui Pheidias, statuile colosale nu existau. Poate că nu este irelevant faptul că, atunci când Lysippos a înviat acest tip de statuie, Grecia se afla în relaţii mai bune cu

[1] Fred S. Kleiner, *op. cit.*, p. 140, fig. 5-67 (Pella, înălţime 0,3 m, M. Pella).

[2] J.J. Pollitt, *op. cit.*, p. 192, fig. 86 (înălţime 3,16 m).

[3] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 201, fig. 284.

Orientul, Imperiul persan fiind distrus de Alexandru[1]. El nu s-a ferit însă să impresioneze pe contemporani şi cu statui în miniatură, astfel că pe când Herakle din Tarentum are 18,288 metri, *Herakle Epitrapezios* are doar 0,45 metri. Această din urmă statuie este una dintre cele mai celebre în miniatură din sculptura greacă, fiind datată în intervalul 325-320[2].

Martial şi Statius ne spun că *Herakle Epitrapezios* a fost făcut pentru Alexandru şi că după moartea sa trece prin mai multe mâini, până când, în secolul I d.Hr., ajunge în cele ale unui colecţionar roman. Avem mai mult de 10 copii romane ale acestei statui, despre care cercetătorii au crezut pentru mult timp, din cauza numelui ei, că servea drept ornament de pus pe masă. Dar în 1960 arheologi belgieni au descoperit o copie colosală a acestei statui, într-un sancutar dedicat eroului la Alba Fulcens, o colonie romană în centrul Italiei. Numai capul statuii are o înălţime de 0,45 metri[3, 4]. Lysippos caută să surprindă publicul prin contrastul dintre statura lui Herakle şi starea sa. Pe când muşchilosul *Herakle Farnese*, de înălţime 3,16 metri, arată extenuat, micuţul *Herakle Epitrapezios* arată energic. În ceea ce priveşte pe Herakle din bronz de la Tarentum, Pliniu cel Bătrân ne spune că o furtună nu-l putea mişca, dar că avea un loc în care, dacă împingeai cu mâna, puteai să-l mişti. Nu trebuie să credem că, deşi Lysippos a negat canonul lui Polykleitos, acesta a încetat să exercite o mare influenţă.

Acelaşi sculptor l-a reprezentat şi pe Euripide, la Olympia a fost găsită o parte dintr-o bază pe care era aşezată o statuie a atletului Polydamas, de Lysippos[5]. Statuia s-a pierdut, iar baza, care reprezintă activităţi atletice, este într-o stare proastă. Observăm că Lysippos nu a fost foarte interesat de noile subiecte ale artei secolului IV (emoţiile, senzorialitatea şi religia personală), el fiind mai mult un tehnician, concentrându-se asupra inovaţiilor în domeniul formei, iar nu al conţinutului. O statuetă ne arată modul cum Lysippos l-a înfăţişat pe Socrate, iar acesta a creat şi o sculptură a lui Aristotel, datând din circa 325[6]. Această ultimă operă i se atribuie lui Lysippos pentru că a fost sculptorul lui Alexandru, filosoful fiind înfăţişat cu părul pieptănat îngrijit peste fruntea dreptunghiulară, iar cu barba atent tunsă. Se ştie, de la Diogene Laertios, că filosoful era foarte atent la înfăţişarea sa[7]. Pe faţa stagiritului nu poate fi zărită urmă de emoţie, şi aceasta fi-

---

[1] J.J. Pollitt, *op. cit.*, p. 189.

[2] J.J. Pollitt, *op. cit.*, p. 191, fig. 85.

[3] J.J. Pollitt, *op. cit.*, p. 193, fig. 87.

[4] J.J. Pollitt, *op. cit.*, p. 190.

[5] Pausanias, VI, 5.1.

[6] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 268, fig. (*appendix plate*) 71 (M. Viena).

[7] V, 1.1.

ind în acord cu faptul că punea deasupra lucrurilor raţiunea. Craniul este larg, potrivit pentru a ţine o minte titanică ca a sa. Sculptura lui Aristotel are puncte de asemănare cu cea a lui Euripide: suviţele subţiri ce coboară pe frunte; barba scurtă şi îngrijită, forma ei uniformă; setarea, imediat deasupra începutului bărbii, a obrajilor supţi. Înainte de a contraargumenta spunând că pur şi simplu cele două personalităţi semănau, nu trebuie să uităm că au trăit la o distanţă apreciabilă unul de altul, Euripide născut în circa 484 şi mort în 406, iar Aristotel născut în 384 şi mort în 322, astfel că Lysippos nu putea să-l cunoască pe dramaturg, ci doar pe filosof[1]. A creat şi un relief înfăţişându-l pe *Kairos*[2], zeul norocului, reprezentat, precum Hermes, cu aripi la picioare şi la spate. Are piciorul drept pus înainte şi este uşor aplecat, ţinând în mână o balanţă. Lysippos mai era cunoscut pentru statui colosale şi pentru statui ce înfăţişau animale.

Naukydes, fratele lui Polykleitos, a creat, la scurtă vreme după 420, statuia din fildeş şi aur a Hebei, care stătea lângă statuia Herei, a lui Polykleitos, în templul acestei din urmă zeiţe, la Argos. Pliniu citează drept cele mai bune lucrări ale lui Naukydes una înfăţişând un tânăr jertfind un berbec, una reprezentându-l pe Hermes şi un *Diskobolos*. Băiatul care sacrifică berbecul este probabil cel pe care Pausanias îl numea Phrixos şi care era aşezat în Akropola din Athena[3]. **Daidalos din Sikyon** este probabil creatorul unui *Apoxyomenos*, făcut în circa 350 î.Hr[4]. **Silanion** s-a născut în jurul anului 400 şi a trăit cel puţin până în 325. A creat o sculptură a lui Platon[5], în circa 370, care a cunoscut numeroase copii, originalul nepăstrându-ni-se. Diogene Laertios[6] ne informează că dedicatorul statuii a fost Mithridate. Grecii au fost atât de încântaţi de această redare a filosofului încât nu au mai produs şi alte sculpturi reprezentându-l, precum este cazul cu Homer, Sophocle şi Euripide. Probabil că tot Silanion l-a sculptat şi pe Thucydides[7]. Vitruvius[8] ne spune că sculptorul a fost şi autorul unei cărţi despre artă („legile simetriei"). Pli-

---

[1] Karl Schefold, *op. cit.*, pp. 233 şi 234.

[2] https://ro.pinterest.com/pin/360358407653654636/ (accesat în 14.08.2017).

[3] Karl Schefold, *op. cit.*, pp. 215 şi 216.

[4] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 217, fig. (*plate*) 47 (350, înălţime 1,94).

[5] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 268, fig. (*appendix plate*) 68 (355-330, înălţime 0,35 m, aflat în proprietate privată); Gisela Richter, *op. cit.*, p. 157, fig. 209 (M. Athena).

[6] III, 25.

[7] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 218.

[8] VII, *Introduction*, 14.

niu[1] ne informează că **Lysistratos**, fratele lui Lysippos, a fost primul care să facă modele din ghips după statui, ceea ce va permite reproducerea unei sculpturi de nenumărate ori.

11.2. Sculptură arhitecturală

La **Gjölbaschi (Trysa)**, în Troada, a fost construit un **heroon** pe vârful unui munte, doar la o oră distanţă de mare. Frizele de pe el iau în considerare situarea, căci pe partea ce dă înspre Akropole este reprezentat un asediu[2], pe când pe partea ce dă spre mare este reprezentată o debarcare. Friza are o lungime de 213 metri, iar cele şapte optimi ce ni s-au păstrat prezintă 581 de personaje. La dreapta uşii prin care se intra în edificiu stă cea mai cunoscută scenă de aici, înfăţişându-l pe Odiseu scăpând-o pe Penelopa de atenţiile pretendenţilor[3]. O altă scenă ne înfăţişează vânarea Mistreţului caledonian[4], pe mormintele persoanelor importante fiind frecvent prezente scene de vânătoarea, precum am văzut şi la monumentul din Xanthos. Pe frizele din partea sudică ni se prezintă lupta contra amazoanelor şi a centaurilor, în maniera sculpturilor de pe Parthenon şi a picturilor lui Polygnotos. Se mai prezintă şi învingerea Celor şapte care au vrut să cucerească Theba, iar această reprezentare de înfrângere de personaje mitologice reprezintă, precum am mai evidenţiat şi cu altă ocazie, înfrângerea inamicilor umanităţii civilizate. Pe partea estică a heroonului de la Gjölbaschi ni se prezintă fapte ale lui Perseu şi Theseu; tot aici exista şi o scenă lungă cu centauri, ce se continuă pe partea nordică a clădirii. Scena era urmată de una care-i înfăţişa pe Dioscuri furând fetele lui Leucyppus. Pe partea vestică era o scenă de luptă cu amazoanele, una de asediere a unui oraş[5].

Regatele clientelare Persiei din Anatolia au înflorit în timpul Războiului peloponesiac şi artiştii greci care nu găseau de lucru în aria continentală se îndreptau spre aceste regiuni. Izolarea regatelor analizate în perioada post-antică a contribuit la prezervarea monumentelor. Cel mai cunoscut edificiu de aici este **Monumentul Nereidelor din Xanthos**, datat în intervalul 390-380 şi ridicat pentru Erbinna, conducător al acestei cetăţi. El a ales ca monumentul său să semene cu un templu ionic, iar decoraţia sculpturală arată elemente atât greceşti, cât şi lyciene. Statui reprezentând Nereide stăteau între coloane, de unde şi denumirea templului. Frontonul din faţă reprezenta pe cel mort, în cinstea căruia a fost dedicat monumentul, împreună cu soţia sa şi înconjuraţi

---

[1] XXXV, 153.

[2] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 262, fig. (*appendix plate*) 42 (400-390, înălţime 1,11 m).

[3] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 262, fig. (*appendix plate*) 41, scena de sus.

[4] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 262, fig. (*appendix plate*) 41, scena de jos.

[5] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 182.

de slugi. Pe frontonul din spate erau reprezentate lupte între călăreţi; friza de pe arhitravă arăta scene de vânătoare, bătălii şi predarea de tribut, iar friza din cellă arăta ceremonii în cinstea celui decedat, cu banchete şi muzică. Soclul dispune de două frize de mărime inegală: pe cea mai mare dintre ele se arată hopliţi luptându-se între ei şi cu persani[1], iar pe cea mai mică se arată asedierea unui oraş[2]. În friza cea mică soldaţii sunt înfăţişaţi înaintând într-o falangă, pe când în cea mare sunt arătaţi răsfiraţi[3].

În jur de 390-380 a fost construit la **Epidaur** primul **templu** în cinstea lui **Asklepios**, zeul medicinei, popular în acea perioadă. Dispunea de o statuie din fildeş şi aur înfăţişându-l pe zeu, realizată de Thrasymedes şi, spre deosebire de mai vechile reprezentări, Asklepios nu mai este înfăţişat ca sprijinindu-se într-un toiag, ci şezând pe un tron, precum Zeus de la Olympia. Divinitatea îşi păstrează chipul blând, precum putem vedea din reproducţii în relief. Timotheos a făcut *typoi*, adică modele în miniatură a statuilor ce urmau să împodobească templul. Înafară de asta, acelaşi sculptor a făcut şi *akroteria* de pe partea estică, iar fiecare *akroteria* constau din zeiţe minore. Posibil ca Hektoridas să fi realizat sculpturile de pe frontonul estic, în care se pare că era reprezentată prădarea Troiei. Frontonul de pe latura opusă, cea vestică, a fost realizat de Timotheos, iar un anume Theodotos a făcut *akroterion*-ul de pe această latură. Cel mai important fragment ce ne-a rămas din acest edificiu este al *akroterion*-ului de pe latura estică, înfăţişând o Nike[4]. S-a păstrat partea de sus a trunchiului, o parte din aripa dreapta şi partea de sus a mâinii stângi. După asemănarea cu această Nike, unii cercetători au presupus că şi *Leda capitolină* ar fi tot opera lui Timotheos. Frontonul estic, neprezervat, arăta probabil capturarea cetăţii Troia, dar cel vestic, păstrat fragmentar, ne înfăţişează confruntarea grecilor cu amazoanele[5].

De pe frontonul estic s-a păstrat capul probabil al regelui Priam[6]. Părul său este apucat de o mână, care probabil aparţinea lui Neoptolemos, fiul lui Ahille, gata de a da lovitura finală. E posibil şi ca el să fi dat deja această lovitură şi capul să fie astfel despărţit de trup. Ochii monarhului sunt asimetric deschişi, cel din stânga mai mult, iar cel din dreapta mai puţin. Sprâncele îi sunt încruntate, formând linii unduitoare, şi la fel îi este şi fruntea, iar părul îi este dezordonat. De la nas în jos nu s-a păstrat stratul sculptat, rupt, ci doar piatra de dedesubt, astfel că nu putem

---

[1] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 260, fig. (*appendix plate*) 35 (420-410, înălţime 0,99 m).

[2] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 260, fig. (*appendix plate*) 34 (420-410, înălţime 0,63 m).

[3] Karl Schefold, *op. cit.*, pp. 178 şi 179.

[4] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 263, fig. (*appendix plate*) 44 (375, înălţime 0,25 m, M. Athena 162).

[5] Karl Schefold, *op. cit.*, pp. 201 şi 202.

[6] J.J. Pollitt, *op. cit.*, p. 145, fig. 59 (înălţime 0,15 m).

să afirmăm ce poziţie avea gura, bărbia sau barba. De pe frontonul vestic ni s-a păstrat un soldat căzut la pământ, cel mai probabil mort[1]. Nu mai observăm rezistenţa în faţa morţii pe care o arăta soldatul căzut de pe frontonul estic al templului Aphaiei de la Aegina[2].

Mausoleumul de la Halikarnas[3] a fost proiectat de Pythius din Priene, la cererea lui Mausolus, satrapul persan al Cariei din intervalul 377-353. Oraşele din această zonă ajunseseră înstărite după pierderea, de către Athena, a Războiului peloponesiac. Conducătorii locali doreau să-şi înfrumuseţeze locurile prin artiştii greci şi astfel să se glorifice şi pe sine. Artemisia, sora şi soţia lui Mausolus, a condus satrapia din 353 până în 351, iar Pliniu cel Bătrân ne informează că în timpul domniei acesteia din urmă cea mai importantă parte a edificiului a fost ridicată. Construirea a durat şi după moartea Artemisiei, când sculptorii şi-au continuat treaba de unii singuri, pentru glorie. Şi într-adevăr edificiul a ajuns să fie cunoscut ca una dintre Cele şapte minuni ale Antichităţii. Mausoleumul se inspiră din Monumentul Nereidelor din Xanthos, precum şi polyandrionul Triopionului, din Knidos, un mormânt colectiv. Podiomul cel mai de jos avea, de-a lungul marginii, lei, în perechi ai căror membri se uitau unul la altul, acest animal fiind un element des folosit ca gardian al mormintelor. După Pliniu, Skopas, deja apreciat de contemporani, a făcut reliefurile de pe latura estică; Bryaxis cele de pe latura nordică, Timotheos cele de pe latura sudică şi Leochares cele de pe latura vestică. Bryaxis şi Leochares sunt ucenici ai lui Skopas, iar Timotheos, athenian despre care am mai pomenit, a lucrat şi la Epidaur[4]. În vârful acoperişului stătea o *quadriga* mare, care Pausanias spune că a fost realizată de sculptorul Pythis[5]. Probabil este una şi aceeaşi persoană cu arhitectul Pythius, iar în trăsură erau statui ale lui Mausolus şi Artemisiei. Frontonul estic prezintă vânătoarea Mistreţului caledonian, în care Atalanta, eroină a Arcadiei, s-a remarcat. Pe frontonul vestic se prezintă provocarea lui Ahille de către Herakle, pentru ca acesta din urmă să-l protejeze pe Telephus, care era de asemenea din Arcadia.

Cea mai bine păstrată parte a lucrării este o friză înfăţişând lupta dintre greci şi amazoane, care înconjura baza Mausoleumului, situată sub lei[6]. 17 tăbliţe şi mai multe fragmente s-au prezervat până în timpurile noastre. Sub coloanele ionice erau frize ce arătau care, dar din care ni s-

---

[1] J.J. Pollitt, *op. cit.*, p. 146, fig. 60 (lungime 1,11 m).

[2] John Boardman, *op. cit.*, p. 187, fig. 206.5 (490-480, înălţime 0,64 m, lungime 1,82 m, Munich 85).

[3] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 208, fig. 71; R. Ross Holloway, *op. cit.*, p. 190, fig. 123.

[4] Enrst Kjellberg şi Gösta Säflund, *op. cit.*, p. 138.

[5] Pausanias, XXXVI, 30-31.

[6] R. Ross Holloway, *op. cit.*, p. 167, fig. 124.

au păstrat puţine[1]. Existau şi frize cu centauri, iar ele, împreună cu cele cu amazoane, sunt din marmură anatoliană, precum baza, iar fragmentele ce ne înfăţişează care sunt dintr-un soi de marmură mai albă, care fusese folosită la construirea părţii de deasupra bazei. Figurile reliefate au spaţiu deasupra capului, suprapunerile sunt puţine şi la fel şi detaliile. Nu există elemente care să trezească emoţie, precum văzusem pe frizele Templului lui Apollo de la Basae, ci doar scene tradiţionale de luptă. În mare, personajele se mişcă la stânga sau la dreapta, iar nu „în afara" reliefului sau „spre perete". Pe metopele de deasupra cellei se prezintă de asemenea mituri arcadiene, inclusiv cel al lui Telephus, dar acestea au pierit aproape complet. Vitruvius ne mai informează şi despre contribuţia unui anume Satyros, care a făcut statui după Mausolus şi soţia sa. Statuile lui Mausolus[2] şi a soţiei sale erau mari şi au fost găsite în partea nordică a edificiului, cea a regelui având 3,96 metri înălţime[3]. Fiindcă statuile acestea au fost găsite în partea nordică a clădirii, unii cercetători le-au atribuit lui Bryaxis[4].

11.3. Alte creaţii sculpturale

Eubulusul[5] este o sculptură de sine stătătoare din Eleusis, din intervalul 350-330, păstrată într-o copie romană aflată astăzi la Muzeul din Athena. Avem un cap al lui Asklepios din Melos, care datează din intervalul 325-300[6] şi care făcea cel mai probabil parte dintr-o stautuie de cult colosală. Acest lucru ne este indicat de faptul că doar capul are o înălţime de 0,58 metri[7]. Era formată din trei piese date cu stuc şi asamblate împreună, iar din găurile prin care se asambla s-a putut descoperi că zeul nu privea înainte, în distanţă, ci în jos. Privea astfel spre adoratorii din templul său, oamenii având nevoie, în secolul IV, de o relaţie mai personală cu divinitatea, nemaidorind să vadă imagini de zei detaşaţi de problemele lor pământeşi, precum erau cei creaţi

[1] Karl Schefold, *op. cit.*, pp. 208 şi 210.

[2] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 209, fig. (*plate*) 46 (350).

[3] Karl Schefold, *op. cit.*, pp. 210 şi 211.

[4] Enrst Kjellberg şi Gösta Säflund, *op. cit.*, p. 138.

[5] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 147, fig. 195.

[6] http://museum.classics.cam.ac.uk/collections/casts/head-asklepios (M. Britanic 550, accesat în 09.08.2017).

[7] http://museum.classics.cam.ac.uk/collections/casts/head-asklepios (accesat în 09.08.2017).

de Pheidias. Toate imaginile lui Asklepios făcute ulterior vor fi influenţate de această statuie din secolul IV.

A fost găsită şi o statuie din bronz reprezentându-ne un tânăr, poate Paris, în marea de lângă Ankythera. Datarea creaţiei este în intervalul 350-330 şi se află astăzi la Muzeul din Athena[1]. La Pireu, în 1959, au fost descoperite trei statui datând din secolul IV: o Athena Archegetis[2], o Artemis şi o Muză[3]. Secolul IV oferă mai multă feminitate personajelor aparţinând sexului frumos. Datând în intervalul 350-330 este o Demetra, din Knidos, şezândă, expusă astăzi la Muzeul Britanic[4]. Avem, din Mylasa, Caria, capul unui Zeus datând din circa 350 î.Hr. şi aflat astăzi la Muzeul din Boston, având înălţimea de 0,46 metri[5].

Portretistica s-a accentuat în secolul IV, faţă de secolul anterior. Puţine originale greceşti avem, şi mai multe copii romane, constând în herme, busturi şi statui de sine stătătoare. Originală ar fi statuia lui Mausolus din Mausoleum[6]. Likourgos a donat, în circa 340, statui lui Aeschylos, Sophokle şi Euripide. Statuia lui Sophokle, care a fost în colecţia Lateran, datează din 340-330[7] şi s-a argumentat că ea ar reprezenta copia operei dedicată de Likourgos. Acest portret a fost aşezat în teatrul din Athena, mult după moartea poetului. Ca de obicei, nu putem şti dacă ni se arată modul cum arăta Sophocle sau nu. O hermă inscripţionată din Muzeul din Neapole îl reprezintă pe Euripide, datând din 340-330[8]. Am amintit de statuile făcute de Lysippos reprezentându-l pe Socrate şi pe Aristotel[9], precum şi de cea a lui Silanion care-l înfăţişa pe Platon[10].

Forma de relief introdusă la sfârşitul secolului trecut, cu un fronton deasupra stelei şi cu încadrarea acesteia de ante, se generalizează în ultimul secol al Clasicismului. Uneori stelele au în vârf nu un fronton, ci un acoperiş cu ţigle, cu antefixe. Altă formă comună sunt stele înalte şi subţiri, în vârf cu un *akroterion*. Numele decedatului şi, uneori, cele ale membrilor familiei, sunt adesea inscripţionate pe stelă. Statui rondbos se folosesc de asemenea ca monumente funerare,

---

[1] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 158, fig. 211.

[2] R. Ross Holloway, *op. cit.*, p. 175, fig. 131.

[3] R. Ross Holloway, *op. cit.*, p. 174.

[4] Înălţime 1,52 m, M. Britanic 1859,1226.26.

[5] J.J. Pollitt, *op. cit.*, p. 101, fig. 44.

[6] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 209, fig. (*plate*) 46 (Halikarnas, 350, înălţime 3,96 m, M. Britanic).

[7] J.J. Pollitt, *op. cit.*, p. 179, fig. 79 (înălţime 2,03 m).

[8] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 268, fig. 69 (0,48 m).

[9] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 268, fig. 71 (325, M. Viena).

[10] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 268, fig. 68 (355-330, înălţime 0,35 m, aflat în proprietate privată); Gisela Richter, *op. cit.*, p. 157, fig. 209 (M. Athena).

precum şi vase din marmură: un *lekythos* sau *loutrophoros*. Unele dintre reliefurile de pe stelele mortuare sunt superficial executate, dar altele sunt lucrate cu grijă. Se prezintă figuri aflate în activităţi obişnuite ale vieţii, dar şi femei născânde, călăreţi şi lupte. Pliniu cel Bătrân[1] ne spune că şi Praxitele a făcut o sculptură mortuară, dar nu putem fi siguri.

Attica. *Monumentul lui Lysicrates*, de la Athena, a fost ridicat la scurt timp după 334 ori chiar în acel an, pentru a-l comemora ca *choragus* pe cel căruia îi poartă numele. Friza prezintă mitul răpirii lui Dionysos de către piraţi, pe care zeul i-a transformat în delfini. Divinitatea vinului este prezentată pe uscat, fiind slujit de unii satiri, pe când alţii fugăresc piraţii, îi prind şi-i lovesc[2]. Monumentele de familie devin acum populare, încadrate de ziduri mari şi uneori de tera-terase, iar monumentele din marmură devin, pe parcursul secolului IV, din ce în ce mai mari şi mai complexe[3].

O statuie reprezentând un călăreţ, pe nume Dexileos, poate fi cu siguranţă datat după 394[4], căci inscripţia ne informează că acesta a murit în Războiul corinthian[5]. A fost găsită în cimitirul Kerameikos, aflat lângă poartă Dypilon, dar tânărul comemorat, Dexileos, a fost îngropat într-un cimitir comun. Stelele nu marcau deci locul unde a fost îngropat cel a cărui amintire o păstrau, ci se asigurau că urmaşii şi concetăţenii nu-l vor uita. Dacă o comparăm cu o stelă funerară din secolul V, prezentând aceeşi scenă, un călăreţ ridicând arma pentru a lovi un om care nu se află pe cal, vom observa unele din diferenţele dintre secolele V şi IV. Călăreţul din secolul V este mai liniar conturat, membrele sunt mai rigide, iar la fel şi trunchiul. Asta nu din cauza lipsei măiestriei din secolul V, ci pentru că se căuta exprimarea dârzeniei. Faţa călăreţului din secolul V are trăsături mai drepte, gura strâns închisă, nearătând emoţie, nasul drept, ochii adumbriţi, privirea fixă, chipul exprimând orice lipsă de milă faţă de victimă. Calul este de asemenea mai liniar conturat, iar, precum stăpânul său, chipul exprimă lipsă de milă. Relieful din secolul V este cu ieşire în volum mai mare faţă de cel din secolul IV, astfel încât figurile sunt mai clar conturate, mai determinate. Stela din secolul IV, pe de altă parte, este cu ieşire în volum mai mică, iar acest lucru contribuie la sinuozitatea personajelor specifice ultimei faze a Clasicismului, căci acum figurile se „contopesc" mai mult cu fundalul. Trupul călăreţului este mai sinuos, membrele şi nici trunchiul nu stau aşa de rigide, faţa nu are trăsături aşa drepte. Ochii sunt mai larg deschişi decât la figura din secolul V şi le sunt oferiţi puţin din acea privire visătoare, pe care Praxitele a

[1] XXXVI, 20.

[2] Karl Schefold, *op. cit.*, pp. 214 şi 215.

[3] Janet Burnett Grossman, *op. cit.*, p. 3.

[4] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 162, fig. 218 (M. Kerameikos).

[5] Gisela Richter, *op. cit.*, pp. 161 şi 162.

pus-o în uz. Fiind aşa de larg deschişi şi pupilele nefiind realizate, nu putem şti exact dacă călăreţul priveşte spre victima sa, părând mai degrabă a privi în gol. Nici capul calului nu mai este în umbră, precum era în stela din secolul V, iar şi ochii acestuia sunt larg deschişi, părând a privi în gol.

Stela lui Moschion cu câinele său, datând în circa 375, prezintă un băiat grăsuţ, între 3 şi 5 ani, ce ţine o pasăre la botul unui câţeluş ce se ridică pe picioarele de dinapoi. Nu este un gest crud, ci simbolizează fragilitatea vieţii, dovadă că acest motiv este prezent doar pe monumentele funerare. Băiatul poartă un *himation*, ce ajunge până la pământ; acest tip, al copiilor de sex masculin sau al băieţilor tineri purtând mantii, este popular în Attica de la sfârşitul secolului V până la sfârşitul secolului IV[1]. Din circa 375 datează *Stela lui Thrasynos cu părinţii săi, Thrasonides şi Archilla*, ce are în vârf un *anthemion*, în formă de palmetă ce iese din cadrul unor frunze de acant, strânse una în alta, iar la colţuri *akroteria*, şi ele palmete. Între cele două palmete ce formează *akroteria* şi palmeta centrală, mai mare, sunt doi muguri de lotus, câte unul de fiecare parte. Mama şezândă, Archilla, strânge mâna fiului său, în picioare, Thrasynos, despre care putem menţiona şi că poartă un nume nemaiatestat în Attica. Thrasynos poartă barbă, iar lângă Archilla, tot în picioare, stă Thrasonides, soţul acesteia şi tatăl primului, ce poartă o barbă mai lungă decât a fiului său. Monumentul poate fi datat datorită formei subţiri şi lungi şi datorită stilului *anthemion*-ului. Stela se remarcă prin faptul că fiul, decedat, este prezentat ca avansat în vârstă, prin barba ce o poartă[2].

Din circa 370 datează *Stela Mynniei cu mama sa, Euphrosyne, şi cu sora sa, Artemisia*, în care mama, Euphrosyne, şade pe un scaun în partea stângă a monumentului. Îşi ţine cu mâna stângă veşmântul în zona umărului stâng, gest asociat cu mirese şi cu soţii. Mâna sa dreapta este întinsă şi o strânge pe cea a Mynniei, ce stă în picioare în partea dreaptă a stelei şi care este cea în memoria căreia monumentul a fost ridicat. Mâna stângă a fetei este acoperită de mantie, formând motivul *mânecii atârnânde*, recurent la personajele, fete şi băieţi, din partea stângă a unei stele. Parte din părul fetei formează o bandă în jurul capului, ce este legată la spatele gâtului şi care coboară mai jos de acesta. Din ritualul pregătirii unei femei pentru căsătorie făcea parte şi prinderea părului acesteia cu panglici, iar sânii destul de proeminenţi ai fetei, precum şi constituţia ei generală, denotă faptul că era pregătită pentru aşa ceva. Legarea părului cu panglici simboliza faptul că persoana urma să nu mai fie liberă, ca înainte de măritiş, ci *legată* de responsabili-

[1] Janet Burnett Grossman, *op. cit.*, pp. 18-20 (lungime 29,5 cm, înălţime 61,5 cm, ieşire în relief 6,4 cm, M. Getty 73.AA.117).

[2] Janet Burnett Grossman, *op. cit.*, pp. 21-23 (lungime 38,7 cm, înălţime 139,1 cm, ieşire în relief 3,8 cm, M. Getty 72.AA.120).

tăţi. Părul lung al Mynniei arată totuşi că, deşi destul de avansată în etate pentru a-şi lega viaţa de un bărbat, a decedat înainte să facă acest lucru[1].

Între cele două femei stă o fetiţă, Artemisia, care abia dacă ajunge, cu mânuţa ridicată, la genunchiul Euphrosynei. Este evident că încearcă să-şi consoleze mama pentru pierderea fiicei sale mai mari. Artemisia poartă o haină cu mâneci scurte şi care este prinsă cu corzi ce se dădeau peste umăr, fetiţele având nevoie de aşa ceva, pentru că erau mai active decât cele mai înaintate în vârstă. O primă parte a inscripţiei a fost făcută prima dată, care o numea doar pe Euphrosyne şi Mynnia, iar o a doua parte a fost făcută după ce monumentul a fost terminat, numind-o pe Artemisia şi pe cel al tatălui, Eutelo, poate pentru că şi Artemisia a murit ulterior, după sora sa, Mynnia. Veşmântul este specific perioadei în care am datat piesa, cu veşmintele servind drept loc în care autorul poate să-şi arate virtuozitatea, cu faldurile îngrămădite în poala Euphrosynei şi cu formarea literei „V", în apropierea gâtului Euphrosynei[2].

Din circa 360 avem un *Naiskos mortuar reprezentând o tânără ţinând o păpuşă*, aceasta din urmă, fără membre, având funcţie votivă. Nu este singurul astfel de personaj, o stelă din 330-320 având şi ea o fată ce ţine o astfel de păpuşă, aceasta din urmă feminină şi mai detaliat realizată decât exemplarul din 360[3]. La picioarele fetei, în partea stângă a reliefului, este o pasăre lungă, cu un gât tot astfel, pe care şi-l ridică către fată, cel mai probabil o gâscă. Are părul lung, prins la ceafă şi care atârnă de-a lungul spatelui, ceea ce arată şi că este nemăritată, deşi sânii formaţi arată că avea vârsta măritişului atunci când a murit. Datarea ne este permisă de ieşirea în volum mare a reliefului, exceptând zonele ocupate de veşmânt. Haina este groasă, nedescoperind corpul, cu excepţia piciorului stâng, care se vede prin veşmânt, în timp ce acesta din urmă este influenţat de postura îndoită a membrului[4].

Avem, din 360, un *Naiskos mortuar al lui Theogenis cu mama sa, Nikomache, şi fratele său, Nikodemos*, din Grammatikon, nord-estul Atticii. Ca orice *naikos*, are ante, plus un fronton triunghiular şi o arhitravă, sub acesta. Există o *akroteria* centrală şi două la colţuri, în forma unui dâmb ondulat. Pe arhitravă avem trei nume, „Theogenis Nikodemos Polyllos", al doilea fiind fiul

---

[1] Janet Burnett Grossman, *op. cit.*, pp. 24-26 (lungime 43,8 cm, înălţime 97,8 cm, ieşire în relief 5,1 cm, M. Getty 71.AA.121).

[2] Janet Burnett Grossman, *op. cit.*, pp. 24-26 (lungime 43,8 cm, înălţime 97,8 cm, ieşire în relief 5,1 cm, M. Getty 71.AA.121).

[3] http://www.mfa.org/collections/object/grave-stele-of-aristomache-151070 (lăţime 127 cm, înălţime 52 cm, ieşire în relief 4,5 cm, M. Boston 66.971, accesat în 18.08.2017).

[4] Janet Burnett Grossman, *op. cit.*, pp. 27 şi 28 (lungime 36 cm, înălţime 72,5 cm, ieşire în relief 12,5 cm, M. Getty 82.AA.135).

celui de-al treilea. Pe *geison* care formează latura de jos a frontonului este inscripţionat un al patrulea nume, „Nikomache", scris de o altă mână decât prima inscripţie şi adăugat după realizarea operei. La dreapta compoziţiei avem o femeie şezândă, Nikomache, care strânge mâna unei femei din partea stângă a stelei, Theogenis, ce stă în picioare. Între cele două şi tot în picioare stă un bărbat, Nikodemos. Theogenis strânge cu mâna stângă mantia la nivelul pieptului, gest a cărui semnificaţie am mai evidenţiat-o. Nikodemos poate fi identificat ca un bărbat tânăr prin părul scurt şi creţ, precum şi printr-un obiect rotund ce atârnă de încheietura stângă şi care pare a fi un *aryballos*, specific atleţilor. În perioada din care provine şi această piesă, veşmântul este gros, el acoperă corpul neevidenţiindu-l. Acesta este un monument de familie, ce stătea într-un *peribolos*. Theogenis, figura stândă din stânga, este cea comemorată, sora lui Nikodemos, ce ocupă poziţia centrală şi fiica lui Nikomache, şezândă în partea dreaptă. Polyllos, absent, este tatăl celor doi fraţi[1].

Din 360 datează un *Fragment al naiskosului funerar al Polystratei cu soţul ei, Opsiades, şi fiica sa*. Monumentul prezenta un fronton triunghiular, cu o arhitravă, iar vârful antelor era relativ elaborat lucrat; existau şi *akroterioane* la colţuri, după cum ne arată o mică rămăşiţă dintr-unul. Fragmentul ne înfăţişează capul a două figuri; la stânga cel al lui Opsiades, un bătrân cu barbă şi mustaţă, cu părul scurt şi pieptănat în direcţia feţei, a cărui redare este influenţată poate de portretul pe care Silanion l-a făcut lui Platon. La dreapta bărbatului stă o femeie, ce se uită în în partea opusă lui Opsiades. Privirea ambelor personaje este în jos şi înspre latura dreaptă a frontonului, ceea ce indică că se uitau la o a treia figură, şezândă. Cele mai multe reliefuri funerare în care sunt prezenţi un bărbat şi o femeie în picioare prezintă şi o a treia femeie, şezândă. Probabil că silueta şezândă era soţia lui Opsiades, decedată şi comemorată prin acest monument, pe numele de Polystrata, precum ne zice inscripţia. Femeia ce stă în picioare, lângă Opsiades şi al cărei cap ni s-a păstrat, este cel mai probabil fiica bărbatului şi-a soţiei sale[2]. Tot în jur de 360 este posibil să fi fost făcut şi *Stela mortuară a Pleistarchei*, a cărei posibilă provenienţă attică ne este dată de numele inscripţionat Pleistias, atestat atât în Athena, cât şi în unele *deme* attice. Numele de Pleistarcha nu mai este întâlnit. Se prezintă un *dexiosis* între Plestias, tatăl Pleistarchei, şi aceasta din urmă. Frontonul constă dintr-o palmetă aşezată pe două volute[3].

---

[1] Janet Burnett Grossman, *op. cit.*, pp. 29-31 (lungime 92,5 cm, înălţime 110 cm, ieşire în relief 19 cm, M. Getty 72.AA.58).

[2] Janet Burnett Grossman, *op. cit.*, pp. 32-34 (lungime 52,1 cm, înălţime 36,8 cm, ieşire în relief 14,6 cm, M. Getty 73.AA.116).

[3] Janet Burnett Grossman, *op. cit.*, pp. 154 şi 155 (lungime 30,5 cm, înălţime 39,4 cm).

Din 350 provine un *Fragment dintr-o stelă mortuară cu un bărbat şi o femeie în picioare*, ce reprezenţa colţul din partea dreapta, de sus. Latura superioară a stelei era dreaptă, cu mai multe antefixe la distanţă regulată unul de altul, dintre care ne-au rămas trei. Pe arhitravă este inscripţionat numele „Agaklaides", nemaiîntâlnit în Attica. La dreapta este capul unui bătrân, a cărui înfăţişare aduce de asemenea cu cea a lui Platon şi care stă în picioare. Se uită spre stânga stelei şi puţin în jos, la una sau poate două figuri şezânde. La stânga bărbatului este capul unei femei bătrâne, cu păr relativ scurt şi creţ, care aproape că este văzută frontal, deşi se uită de asemenea în jos şi spre stânga. Probabil că cei doi, soţi, se uitau la unul sau la doi copii ce se aflau în partea stângă a operei, model rar întâlnit. Mai există posibilitatea ca bărbatul să fi dat mâna cu soţia sa, care se afla în latura stângă a stelei, şezând şi care nu ni s-a păstrat. În acest caz femeia al cărei cap ni s-a păstrat ar putea fi o rudă mai în vârstă a unuia dintre cei doi sau sora bărbatului. Această schemă compoziţională este de asemenea rară. Datorită ieşirii în volum mare a reliefului şi redării naturaliste a celor două personaje, putem data această stelă la mijlocul secolului IV[1].

Provenind din aceeaşi perioadă, circa 350 î.Hr., avem un *Fragment al unui naiskos funerar cu capul unei servitoare*. Fragmentul aparţinea de colţul stâng de sus, prezentând capul unei femei ce se uită spre dreapta. Părul este prins cu un *sakkos*, un acoperământ purtat de sclave, ceea ce este probabil şi această femeie, iar stăpâna sa stătea în dreapta compoziţiei, probabil şezând. Sclava poate avea ceva în mână, precum o cutiuţă cu bijuterii, ca în *Stela lui Hegeso*[2]. Tot din jurul lui 350 avem *Capul unei servitoare de la un naiskos funerar*, ce poartă de asemenea unui *sakkos*. Sclavii erau prezenţi în stele pentru că arătau şi starea materială favorabilă a unei familii şi poziţia lor socială. Uneori erau consideraţi chiar membrii ai familiei şi avem cazuri când monumente funerare au fost ridicate pentru ei. Dimensiunile acestui cap ne arată că provenea de la un monument mortuar mare, precum erau obişnuite la mijlocul secolului IV. Servitoarele ţineau diferite obiecte, precum o cutiuţă cu bijuterii, dar şi bebeluşi morţi, atunci când aceştia din urmă erau comemoraţi într-o stelă dintr-un cimitir[3].

---

[1] Janet Burnett Grossman, *op. cit.*, pp. 35 şi 36 (lungime 36,5 cm, înălţime 19,5 cm, ieşire în relief 12,3 cm, M. Getty 73.AA.133).

[2] Janet Burnett Grossman, *op. cit.*, pp. 37 şi 38 (lungime 17,2 cm, înălţime 21,5 cm, ieşire în relief 9,7 cm, M. Getty 73.AA.119).

[3] Janet Burnett Grossman, *op. cit.*, pp. 39-41 (lungime 17 cm, înălţime 21,6 cm, ieşire în relief 10,5 cm, M. Getty 57.AA.14).

O stelă mortuară de calitate înaltă prezintă un tată ce-şi plânge copilul mort, datată în 350-330 şi aflat în Muzeul din Athena[1]. A fost descoperită la sud-vest de Athena, în albia râului Ilissos. Cel decedat este un adult, ce se uită la spectator, în timp ce în stânga şade un băieţel, poate un sclav, fiul sau fratele său, ce-l plânge. La dreapta adultului câinele său are capul plecat şi ochii închişi, şi el fiind trist de moartea stăpânului. La dreapta câinelui este un bătrân, cel mai probabil tatăl decedatului, ce se uită la acesta şi cu mâna stângă îşi mângâie bărbia. Ochii adultului decedat seamănă cu cei ai capetelor din templul Athenei de la Tegea, care am văzut că sunt atribuite lui Skopas. Dacă acceptăm că acele capete îi aparţin lui Skopas, putem accepta şi că această stelă îi aparţine lui, mai ales că prezintă o scenă profund emoţională, precum se spune că era înclinat sculptorul să înfăţişeze. Se poate ca, deşi nu este realizat de Skopas, să fie realizat în atelierul său, de unul dintre ucenicii artistului, ori doar de cineva care nu avea legătură cu Skopas, dar care a fost influenţat de acesta. Stela dispunea şi de o încadrare arhitecturală, care nu s-a păstrat şi care ar fi făcut personajele să pară că se află într-un *naiskos*, un sanctuar de dimensiuni mici făcut pentru a exprima eroizarea unui mort[2].

Din 340 datează un *Naiskos mortuar cu o femeie şezândă şi cu două femei în picioare*, cele trei figuri având ieşire în volum diferită. Cea şezândă, situată la dreapta compoziţiei, are cea mai mare ieşire în volum, iar de aceea este probabil că ea este cea comemorată. Strânge mâna unei alteia, aflată la stânga, în picioare, probabil fiica ei. Între ele şi cea mai puţin reliefată stă probabil o sclavă, ce pare că ţinea o mână pe obraz, ca semn al jelirii moartei. Specific epocii, mare atenţie este oferită în detalierea veşmintelor, iar, de exemplu, pe scaunul pe care personajul din dreapta stă se revarsă falduri, ocazie pentru ca virtuozitatea artistului să se arate. Tot specific acestei perioade este şi faptul că, la femeia şezândă cel puţin, părul este adunat în partea superioară a frunţii astfel încât să formeze un triunghi[3].

Tot din jurul anului 340 aparţin şi două capete, unul al unui bărbat, iar altul al unei femei, ce au aparţinut unui *naiskos* mortuar. Femeia stătea aproape sigur în latura stângă a compoziţiei, întrucât priveşte în dreapta, iar bărbatul priveşte înspre stânga, ceea ce l-ar poziţiona pe el, tot cu aceeaşi siguranţă, în partea dreaptă a monumentului. Bătrâneţea femeii este arătată de două încreţituri de pe fruntea ei, precum şi de şanţul naso-labial drept. Bătrâneţea bărbatului este arătată de barba sa, de încreţiturile naso-labiale şi de o încreţitură de pe frunte. Cele două capete aparţineau probabil mamei şi tatălui într-o scenă în care apărea un copil sau mai mulţi. Este posibil, de

[1] J.J. Pollitt, *op. cit.*, p. 156, fig. 66 (înălţime 1,68 m).

[2] J.J. Pollit, *op. cit.*, pp. 154 şi 155.

[3] Janet Burnett Grossman, *op. cit.*, pp. 42 şi 43 (lungime 100 cm, înălţime 110 cm, ieşire în relief 25,5 cm, M. Getty 73.AA.97).

asemenea, ca monumentul să fie în memoria femeii, iar aceasta, aşezată pe un scaun, să fi dat mâna cu bărbatul. Între aceştia şi mai puţin reliefată ar fi fost poate o slugă sau o rudă mai bătrână, precum este cazul şi pe alte monumente funerare. Datarea ne este dată de ieşirea în volum mare a reliefului şi de „triunghiul" format de părul femeii, în partea frontală a capului[1].

Din aproximativ 340 datează un *Fragment al unui naiskos mortuar cu două femei*, una dintre ele purtând o mantie ce-i acoperă capul, ca o glugă, iar cealaltă un *sakkos*. Probabil că la stânga femeii cu glugă mai era un personaj, sau poate mai multe[2]. Din aceeaşi perioadă avem şi capul unei sclave, ce aparţinea unui *naiskos* şi care purta un *sakkos*, de unde putem identifica şi poziţia socială a acestei persoane. Urechea dreaptă este sculptată, iar cea stângă nu, de unde putem deduce că se uita spre stânga ei. Lobul urechii este găurit, pentru a se putea ataşa un cercel, lucru neobişnuit, dacă ne gândim că este doar o sclavă. Capul ei este întors puţin spre dreapta, iar bărbia este puţin ridicată, ceea ce indică că se uita la stăpâna ei, situată mai la dreapta. Probabil că nu era în genunchi, căci singura piesă funerară completă pe care o avem şi în care sluga este în genunchi o prezintă ca uitându-se în jos, nu în sus. Datarea ne este permisă de gradul mare de ieşire în relief. Se observă, în acest cap, cât şi în alte compoziţii mortuare, influenţa lui Praxitele, în gura uşor deschisă, de exemplu[3].

Din 330 avem un *Fragment al unui naiskos mortuar cu o femeie şezândă şi cu un bărbat în picioare*, acesta fiind din partea dreaptă şi de jos a compoziţiei. O femeie şade pe scaun şi se uită spre stânga *naiskos*-ului şi puţin înspre sus. Mâna dreaptă s-a pierdut mai jos de cot, dar se pare că era extinsă spre stânga, strângând probabil mâna unui alt personaj. Părul femeii este tuns scurt, un semn fie al doliului, fie al unei vârste avansate. Luând în considerare că ea şi şade, este mai probabil să fie un semn al etăţii înaintate decât al doliului. Seamănă în acest aspect cu personajul Nikomache, din stela de la Muzeul Paul Getty 78.AA.58, datată în 360 şi pe care am discutat-o mai sus. Cu toate astea, fruntea nu are vreo încreţitură. Lângă femeie, aceasta suprapunându-se peste el, stă un bărbat, mai mult ca sigur soţul ei, iar la stânga stătea cel mai probabil copilul lor, fată sau băiat, decedat[4].

---

[1] Janet Burnett Grossman, *op. cit.*, pp. 44-46 (bărbatul: lungime 20,7 cm, înălţime 28,1 cm, ieşire în relief 18,5 cm, M. Getty 73.AA.123.1; femeia: lungime 24,2 cm, înălţime 27,4 cm, ieşire în relief 17,4 cm, M Getty 73.AA.123.2).

[2] Janet Burnett Grossman, *op. cit.*, pp. 47 şi 48 (lungime 38 cm, înălţime 25,5 cm, ieşire în relief 10 cm, M. Getty 73.AA.118).

[3] Janet Burnett Grossman, *op. cit.*, pp. 49-51 (lungime 18,6 cm, înălţime 27 cm, ieşire în relief 21,3 cm, M. Getty 73.AA.123).

[4] Janet Burnett Grossman, *op. cit.*, pp. 52 şi 53 (lungime 51 cm, înălţime 96,5 cm, ieşire în relief 17,5 cm, M. Getty 73.AA.122).

Tot din 330 avem capul unei femei dintr-un *naiskos* mortuar, ce făcea parte dintr-un monument cu mai multe figuri. Ea se uită spre dreapta, partea stângă a capului nu este la fel de detaliat realizată ca cea dreaptă, de unde putem deduce că era aşezată în latura dreaptă a compoziţiei. Privirea este puţin ridicată, ceea ce ne indică că probabil stătea pe un scaun. Semnele vârstei înaintate sunt părul scurt, grăsimea adunată sub sprâncene şi bărbia dublă. Capul este aproape (sau chiar) rondbos, astfel că este vorba despre un personaj important[1]. Din circa 330 datează şi capul unui bărbat în vârstă, ce făcea parte dintr-un relief mortuar cu mai multe figuri. Semnele bătrâneţii sunt barba, şanţurile naso-labiale, ridurile din proximitatea ochilor şi încreţiturile de pe frunte. Din faptul că acest bătrân este puţin ieşit în volum inducem că el era o figură auxiliară în compoziţie[2].

Din 320 datează *Naikosul mortuar cu Sime şi cu membrii ai familiei sale*, personajul eponim fiind singurul identificat prin inscripţie şi mai mult ca sigur cel comemorat. Numele „Sime" este foarte rar în Attica, doar alte două inscripţii din secolul VI avându-l. Decedata stă în partea stângă a compoziţiei, pe un scaun. Cu mâna dreaptă realizează un *dexiosis* cu un bărbat ce stă în partea dreaptă a operei, în picioare. În spatele femeii stă în picioare un tânăr, ce se uită înspre spectator. La dreapta acestui băiat stă, de asemenea în picioare, o femeie, ce este întoarsă cu faţa spre bărbatul din latura dreaptă a compoziţiei, atingându-i tandru cu mâna barba. Ce este de apreciat la acest exemplar este individualitatea cu care părul fiecărui personaj este realizat. Sime poate fi identificată ca moarta pentru că, după cum am mai spus, este singura denumită în inscripţie. Înafară de asta, ea este ieşită puţin mai mult în relief decât alte persoane. Stă, de asemenea, pe un scaun disproporţionat de mare, luând în considerare statura sa, ceea ce denotă respectul pe care ceilalţi membri ai familiei i-l arată. Datarea ne este permisă de numărul mare de personaje din scenă, specific sfârşitului de secol IV. Puncte de similitudine pe care stela le are cu alte compoziţii din epocă este că, pe când trei figuri interacţionează între ele, a patra se uită la spectator, acesta fiind fie un băiat tânăr, fie un sclav[3].

Din 320 datează *Capul unei tinere dintr-un naiskos mortuar*, care nu este lucrat şi în partea din spate, denotând astfel că cu această parte se sprijinea de monument. Părul îi este împărţit în „dâmburi" şi îndepărtat de faţă, în stilul „pepene". Aceste „dâmburi" avansează în direcţia opusă

---

[1] Janet Burnett Grossman, *op. cit.*, pp. 54-56 (lungime 21,2 cm, înălţime 31 cm, ieşire în relief 24 cm, M. Getty 79.AA.134).

[2] Janet Burnett Grossman, *op. cit.*, pp. 57-59 (lungime 15,2 cm, înălţime 23,3, cm, ieşire în relief 8,3 cm, M. Getty 75.AA.92).

[3] Janet Burnett Grossman, *op. cit.*, pp. 60-62 (lungime 73,7 cm, înălţime 132,1 cm, ieşire în relief 17,1 cm, M. Getty 77.AA.89).

creştetului capului, împărţindu-se părul în două jumătăţi, fiecare cu „dâmburile" sale. Coafura a fost introdusă de Silanion, în sculptura ce o înfăţişează pe poeta Korinna. Şi această faţă arată blajinitatea specific praxiteliană, iar acest lucru, corelat cu tipul de coafură şi cu măiestria sculpturii, ne permit datarea. Silueta de care aparţinea acest cap era în mărime naturală, astfel că monumentul trebuie să fi avut o mărime considerabilă. Judecând după calitatea acestui cap şi după dimensiunile monumentului, mai mult ca sigur că şi calitatea era foarte înaltă. Corelativ, preţul trebuie să fi fost ridicat[1].

Mai avem un cap al unei fete de pe un *naiskos*, datând tot din 320, având porţiunea din stânga capului relativ nelucrată, pentru că cu aceasta se sprijinea de peretele monumentului. Capul este asimetric, pentru a compensa pentru faptul că *naiskos*-urile mari şi complexe, precum era cel de care aparţinea capul, erau poziţionate mai sus de nivelul străzii. Aşa se face că trăsăturile din partea stângă a capului (ochii, urechile etc.) sunt la o înălţime puţin mai mare decât cele din dreapta capului. Părul îi este împărţit în „dâmburile" stilului „pepene", având în plus o cosiţă destul de lată ce-i înconjoară capul. Urechile au orificii, unde erau aşezaţi cercei. Bărbia este ridicată, iar gâtul întins, de unde inducem că se uita probabil la o altă persoană, ce era mai înaltă decât ea, plus că este posibil ca personajul nostru să fi fost aşezat. Fata este foarte tânără, probabil un copil, compoziţia la care era ataşat capul fiind similară cu o alta, pe care o să o discutăm de îndată[2].

Din 310 datează *Naiskos-ul funerar al lui Demainete, împreună cu o sclavă ce ţine un porumbel*. În latura dreaptă este personajul eponim, întoarsă 3/4 cu faţa înspre noi şi ţinând în mâna dreaptă o pasăre. Părul ei are un „dâmb" deasupra frunţii, element găsit atât la băieţi, cât şi la fete, pentru a nu-i încurca podoaba capilară. Are corzi date peste umăr, cu care ţinea veşmântul în loc, acest accesoriu, împreună cu coafura, identificând-o ca pe-o fată tânără. Mână stângă este ţinută sub veşmânt, formându-se „mâneca atârnată". La stânga operei stă o fetiţă, cu o pasăre mare în mână, ce este probabil un porumbel. Este vorba despre un sclav, ce îşi întoarce capul în sus, pentru a se uita la stăpâna sa. Mânecile lungi ale hainei sale şi părul tăiat scurt o identifică ca sclavă. Deşi nu este neobişnuit ca un decedat să fie reprezentat cu o pasăre pe o stelă funerară, nu s-au mai întâlnit până acum două păsări pe acelaşi relief. Acest element individualizant, dimen-

[1] Janet Burnett Grossman, *op. cit.*, pp. 63-65 (lungime 15,6 cm, înălţime 34,3 cm, ieşire în relief 22,2 cm, M. Getty 56.AA.19).

[2] Janet Burnett Grossman, *op. cit.*, pp. 66-68 (lungime 16,5 cm, înălţime 23,8 cm, ieşire în relief 19,6 cm, M. Getty 58.AA.4).

siunile monumentului şi execuţia de calitate indică că relieful a fost scump, iar familia care l-a comandat înstărită[1].

Din 380 datează un leu, cu funcţie funerară, ce se uită spre dreapta, la spectator. Coama este formată din trei rânduri de şuviţe, acestea semănând cu „flăcările" şi îndreptându-se în direcţii diferite. Coama continuă pentru ceva timp de-a lungul spatelui. Este destul de simplist realizat şi nu are detalii naturaliste, precum individualizarea mai pronunţată a muşchilor şi vene, cum vor avea exemplarele de la sfârşitul secolului IV. Leii erau asociaţi în mitologie şi poezie cu calitatea curajului, iar tocmai de aceea erau întrebuinţaţi ca apărători de mormânt. Cele mai complexe şi scumpe *periboloi* din Kerameikos aveau, pe post de delimitatori ai terenului, sculpturi rondbos reprezentând lei sau făpturi mitologice, precum sirene. Leii erau aşezaţi în perechi, fiecare la un capăt al unei faţade mortuare[2]. Din 350 mai avem un leu, lung şi subţire, căruia i se vede partea stângă aproape în totalitate din profil, o excepţie făcând capul, ce se întoarce puţin spre a privi spectatorul. Corpul este redat naturalist, coastele fiind evidenţiate şi la fel şi oasele picioarelor, cât ne-a mai rămas din ele. Se sprijinea pe picioarele din faţă, care acum nu le mai avem. Stilul şuviţelor coamei este similar cu cel al leilor de pe Mausoleumul din Halikarnas, ceea ce ne permite datarea la mijlocul secolului IV. Datorită lui Skopas, feţele leilor vor începe să capete emoţionalitate, dar după jumătatea secolului[3].

Din 325 avem un un alt leu, cu capul întors pe 3/4 din poziţia frontală. Corpul este naturalist redat, cu muşchi şi vene, ceea ce ne permite o datare aşa târzie. Faţa este expresivă, semn al influenţei skopiene. Coama, ce se continuă şi de-a lungul spatelui, este formată din rânduri de şuviţe[4]. Din 310 datează un leu, ce stă aşezat pe picioarele de dinapoi şi care-şi alungeşte picioarele din faţă, astfel încât capul să ajungă la o poziţie cât mai înaltă fără ca vreun picior să se îndepărteze de sol. Leul priveşte în faţă, spre vizitator. Şuviţele coamei, care nu coboară de-a lungul spatelui, stau dezordonat. Animalul a fost lucrat cu dăltiţa cu dinţişori, în zona corpului neacoperită de coamă. Gura leului este larg deschisă, dezvelind dinţii. Ochii rotunzi, împreună cu gura larg deschisă, fac ca acest specimen să nu aibă deloc o înfăţişare fioroasă. Leul este aşezat

---

[1] Janet Burnett Grossman, *op. cit.*, pp. 69 şi 70 (lungime 47,5 cm, înălţime 96,5 cm, ieşire în relief 15 cm, M. Getty 75.AA.63).

[2] Janet Burnett Grossman, *op. cit.*, pp. 82 şi 83 (lungime 89,9 cm, lăţime 22,3 cm, înălţime 37,4 cm, M. Getty 57.AA.12).

[3] Janet Burnett Grossman, *op. cit.*, pp. 84 şi 85 (lungime 92 cm, lăţime 20,3 cm, înălţime 36,7 cm, M. Getty 57.AA.11).

[4] Janet Burnett Grossman, *op. cit.*, pp. 86 şi 87 (lungime 108 cm, lăţime 28,5 cm, înălţime 58 cm, M. Getty 96.AA.105).

pe un mic soclu, ce la rândul său era aşezat pe o bază mai înaltă[1]. Observăm astfel, în Attica, de-a lungul secolului IV, o creştere în complexitatea acestui tip de creaţii, care va fi stopat de un decret ce le va interzice în Attica, datând undeva în intervalul 318/7-308/7 şi adoptat de Demetrios din Phaleron, după cum ne informează Cicero.

Nordul Greciei. Avem, din 325, o parte laterală a unui *naiskos* ce ne înfăţişează un vânător tânăr. Este subţire şi înaltă, având lăţimea de 42,7 cm şi înălţimea de 143,1 cm. Reliefat este un băiat tânăr, văzut 3/4 frontal, deşi capul este întors şi îi este văzută partea stângă. În mâna stângă ţine două suliţe, ce stau pe umărul său şi de care atârnă un obiect (sau mai multe) ce nu pot fi distinse. Culoarea cu care era împodobit relieful original ar fi făcut identificarea uşoară. Ştim că pe reliefurile din Thessalia personajele de sex masculin au ca atribute o tunică scurtă, două suliţi şi un *petasos* (tip de pălărie). Este probabil ca acest ultim accesoriu să atârne şi de sulițele personajului nostru. Direcţia în care se uită băiatul este cea a laturii principale a *naiskos*-ului, unde era reprezentat şi decedatul. Vânătoarea a început să fie înfăţişată pe monumentele funerare din secolul V, practică ce a continuat şi-n secolul următor. Stilul, subiectul şi tipul de marmură folosită indică o proveniență macedoniană sau thessaliană a operei, deşi în aceste locuri, atunci când se reprezenta vânătoarea, ea era pe latura principală a monumentului, iar nu pe una secundară. *Naiskos*-ul cu laturi este o creaţie attică, iar această operă, din nordul Eladei, a fost influenţată de cele attice. Ea fusese ridicată la dorinţa unei familii înstărite, fie macedoneană, fie thessaliană[2].

Estul Greciei/Ionia. De la mijlocul secolului IV datează un sarcofag prezentând femei jelind, din Sidon, Istanbul. Pe părţile acestui monument sunt plasate 18 femei, despărţite de coloane, fiecare într-o stare diferită de jeluire. Din 380 datează o *Stelă funerară cu o femeie şezândă, împreună cu copilul ei şi cu o sclavă*. Este subţire şi înaltă, cu lungimea de 52 cm, lăţimea de 23,5 cm şi înălţimea de 156,5 cm. Frontonul este simplu, triunghiular, fără nici un relief pe el. Relieful de pe stelă este cu ieşire în volum mică; în partea stângă a acestuia stă o femeie pe un scaun, cu un fus mare în mâna stângă, semn al hărniciei domestice. Cu mâna dreaptă atinge capul unui bebeluş înfăşat, ţinut de către o femeie din latura dreaptă a reliefului. Între cele două femei stă o feţită, ce pare a ţine în mână un ghem de lână. Cu mâna dreaptă fetiţa atinge genunchiul femeii sale, care este cel mai probabil mama sa. Imaginea unei femei şezânde, într-un cadru domestic, împreună cu slujnica sa şi cu o fetiţă este tipic atheniană, dar tipul de rocă şi stilul sculpturii atestă originea est-grecească. Această operă a fost influenţată de cele produse în Attica şi

[1] Janet Burnett Grossman, *op. cit.*, pp. 88-90 [lungime (de la picioarele din faţă spre cele din spate) 40,4 cm, lăţime 27,7 cm, înălţime 109,5 cm, M. Getty 73.AA.121).

[2] Janet Burnett Grossman, *op. cit.*, pp. 104-106 (lungime 10,2 cm, M. Getty 96.AA.48).

comemorează o gospodină care probabil a murit în timpul naşterii, luându-ne după bebeluşul prezent în operă[1].

Sudul Italiei. Din 330 datează un *Fragment al unei femei dintr-un monument funerar*, cu falduri groase, cu sâni proeminenţi şi depărtaţi unul de altul, atât de mult încât între ei încap câteva falduri. Există o gaură menită a ataşa femeia şi care denotă că ea era sau făcea parte dintr-un *akroterion*. Este făcută din calcar şi este tipică pentru sculptura ce împodobea monumentele funerare găsite în partea estică a coloniei Taras. La sfârşitul secolului IV, acest oraş era cunoscut pentru sculptura sa în rocă, exploatându-se atât calcarul din Brundisium, cât şi marmură importată din Grecia. Producţia artistică a acestui *polis* a contribuit la elenizarea întregului sud al Italiei, răspândind diversele mode estetice ale Greciei, iar chiar şi Lysippos a lucrat în Taras pentru o perioadă. Ceramica ce s-a descoperit în construcţiile mortuare din Taras le datează pe acestea din urmă în perioada 330-250. Şi sculptura din aceste monumente era pictată. Monumentele funerare constau aici din grupuri sculpturale mari, similar faţadei unui templu. Fragmentul nostru a fost datat în funcţie de alte descoperiri funerare[2].

Din intervalul 320-300 datează un *Fragment al unui relief cu două femei la o fântână*, tot din Taras. Era parte a unui monument funerar şi prezintă exact ceea ce spune şi titlul, două femei având între ele un cap de leu pe post de fântână, din gura căruia iese apă. Doar unei femei i s-a păstrat capul şi se pare că avea ceva pe acesta, probabil un vas cu apă. Reliefurile din monumentele funerare tarantine preferă ca subiect mitologia. Probabil că cele două fete sunt danaide, povestea lor fiind simpatică Italiei de sud, apărând atât pe reliefuri, cât şi pe vase. Danaidele erau fiicele lui Danaos, regele Argosului, care, în loc să se căsătorească cu verişorii lor, i-au ucis în somn. Au fost pedepsite în Lumea cealaltă să care apă în vase găurite, pentru eternitate, o muncă repetitivă şi futilă. Datarea piesei a fost permisă mai ales de stilul faldurilor, iar ea era fie un fragment dintr-o metopă, fie unul dintr-o friză[3].

Datat undeva în perioada 325-280 este *Fragmentul unei femei şezânde dintr-un monument funerar*, din Taras. Fragmentul este încadrat la dreapta de o bordură ieşită în afară, iar el este tipic pentru metopele din Taras. *Himation*-ul (mantia) şi-o ţine în zona umărului cu mâna stângă, într-un gest tipic pentru mirese şi pentru femei căsătorite, trimiţând la ritualul de dezvelire a miresei (*anakalypteria*). Mai era o femeie la stânga acesteia, dar ne-au rămas doar câteva falduri

---

[1] Janet Burnett Grossman, *op. cit.*, pp. 107 şi 108 (M. Getty 83.AA.14).

[2] Janet Burnett Grossman, *op. cit.*, pp. 136 şi 137 (lungime 10,5 cm, înălţime 13,8 cm, ieşire în relief 6,1 cm, M. Getty 96.AA.244).

[3] Janet Burnett Grossman, *op. cit.*, pp. 138 şi 139 (lungime 25,3 cm, înălţime 17 cm, ieşire în relief 6,5, cm, M. Getty 96.AA.121).

din haina ei. Fragmentul făcea probabil parte dintr-o friză[1]. Din circa 300 datează un *Fragment dintr-un relief cu un războinic, de la un monument funerar*, din Taras. Şi acest fragment este dintr-un colţ din partea dreaptă şi este încadrat de o margine ieşită în afară. În el este un copac, imediat lângă bordura ce încadrează relieful, iar la stânga copacului, capul unui soldat cu cască attică. Judecând după calmul războinicului şi după prezenţa copacului, putem data acest fragment[2].

Un alt tip de sculptură existent în secolul IV este cea votivă, care, precum exemplarele din secolul precedent, prezintă adeseori o divinitate de care se apropie adoratori cu diferite daruri, aceştia fiind mai mici decât zeul, pentru a simboliza condiţia lor umilă. Uneori un tânăr eroizat este înfăţişat călare, singur sau cu însoţitori, sau un bărbat este prezentat stând pe un divan, împreună cu soţia sa şi poate şi cu un servitor în fundal. În peşteri se puneau reliefuri înfăţişându-l pe Pan, Hermes şi Nimfele, iar un alt tip, adesea prezent, îl înfăţişează pe Hermes escortând trei Nimfe în tunici. Acestea din urmă sunt redate într-un stil arhaizant, tendinţă despre care s-a vorbit şi mai sus. Un exemplu de astfel de relief datează din intervalul 320-300 şi se află astăzi la Muzeul Metropolitan din New York[3]. Un relief votiv în cinstea lui Asklepios îl prezintă pe zeu şi pe un bolnav stând în pat, în timp ce o altă persoană, stând în picioare, pare a lua ceva din mâna zeului, probabil un leac. Opera datează din intervalul 380-350 şi se află la Muzeul din Athena[4]. Avem şi un relief dedicat lui Herakle în postura de *alexikakos*, „alungătorul de rele", care-l prezintă, în centru, pe erou în pielea leului, iar la stânga o altă figură, interpretată de unii ca Hermes, iar de alţii ca persoana ce a dedicat monumentul. Această creaţie datează din intervalul 400-380 şi se află astăzi la Muzeul din Boston[5, 6].

Există, în această perioadă, coloane votive care au sculpturi în vârf, precum cea găsită la mormântul lui Neoptolemos de la Delphi, printre alte creaţii votive ale thessalienilor, de o înălţime de 15,24 metri şi care avea în vârf o dansatoare[7]. Această coloană datează puţin după anul

---

[1] Janet Burnett Grossman, *op. cit.*, pp. 140 şi 141 (lungime 23,7 cm, înălţime 23,3 cm, ieşire în relief 6,5 cm, M. Getty 79.AA.216).

[2] Janet Burnett Grossman, *op. cit.*, pp. 142 şi 143 (lungime 12 cm, înălţime 19 cm, ieşire în relief 5,2 cm, M. Getty 77.AA.123).

[3] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 164, fig. 219.

[4] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 164, fig. 220.

[5] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 165, fig. 221.

[6] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 166.

[7] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 215, fig. 76.

329[1]. Un relief votiv din Athena, care datează din 360-350, îl prezintă pe Asklepios, împreună cu fii şi fiice ale sale, în partea dreaptă, iar în partea stângă un grup de adoratori[2]. Zeul medicinei poate fi recunoscut după faptul că se sprijină pe un baston în jurul căruia este încolăcit un şarpe. O bază din Mantineia are un relief ce ne înfăţişează concursul de cântat dintre Apollo şi Marsyas, datând din 320[3]. Baza se pare că susţinea un grup statuar a lui Praxitele, înfăţişând-o pe Leto şi copii ei. Cei doi îşi arată talentul în prezenţa Athenei. Posibil ca baza să fi fost realizată de asistenţi ai lui Praxitele, deşi nu este de neconceput ca ea să fi fost realizată de artişti din Mantineia, care nu aveau nici o legătură cu celebrul sculptor.

Alte sculpturi reliefate sunt cele care comemorează evenimente şi a căror datare o putem astfel stabili cu mai multă încredere. Peste 50 de asemenea creaţii aparţinând secolului IV sunt cunoscute, iar la unele dintre ele reliefurile s-au păstrat bine. Un exemplu cunoscut este cel ce comemorează tratatul dintre Athena şi Korkyra, din 375-374, aflat acum în Muzeul din Athena[4]. Un altul, aflat la Gliptoteca din Copenhaga, a fost ridicat în onoarea lui Euphyes şi Dexios, în 329-328, pentru că au administrat bine un sanctuar[5, 6].

---

[1] Karl Schefold, *op. cit.*, p. 215.

[2] J.J. Pollitt, *op. cit.*, p. 173, fig. 76 (înălţime 0,508 m).

[3] https://ro.pinterest.com/pin/354799276867257874/ (accesat în 14.08.2017).

[4] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 165, fig. 222.

[5] https://www.atticinscriptions.com/inscription/IGII2/1256 (accesat în 09.08.2017).

[6] Gisela Richter, *op. cit.*, p. 166.

Concluzie

De la mijlocul secolului VII artiştii greci au început să experimenteze cu sculptura rondbos, influenţaţi fiind de contactele mai strânse cu Egiptul. Grecii au atribuit, ulterior, multe dintre primele încercări în sculptura rondbos mitologicului Daedal, de unde istoricii au ajuns să numească această fază a artei greceşti cea „daedalică". Dar şi Faza daedalică face parte din mai marea Perioadă arhaică, ce se întinde din circa 660 până la circa 480, când începe Clasicismul. Arhaismul timpuriu se cuprinde între 660 şi 480, cel matur între 580 şi 535, iar cel târziu între 535 şi 480. Statuile *kouroi* reprezintă băieţi sau bărbaţi tineri, nuzi, existând de la mijlocul secolului VII până în primele decenii ale secolului V. Acest tip de sculptură are piciorul stâng adus înainte, mâinile pe lângă corp, capul aţintit înainte, iar pe faţă este prezent „zâmbetul arhaic". Cu timpul, anatomia va fi redată din ce în ce mai realist. Corelativ *kouroi*-lor, avem *korai*-e, fete sau femei tinere ce au aceeaşi postură ca şi corespondentul masculin. Marmura predomina în realizarea sculpturii rondbos din Arhaism, dar şi alte materiale erau folosite, precum bronzul, iar pe la mijlocul secolului VI, descoperirea tehnicii „cerii pierdute" va da un avânt sculpturii în acest metal. Din Arhaism, doar un singur exemplar de *kouros* din bronz ne-a supravieţuit, cel găsit la Pireu în 1959 şi care-l reprezintă pe Apollo.

Sculptura arhitecturală, cea care era menită a împodobi templele, apare la mijlocul secolului VII. La fiecare capăt al templelor era un spaţiu tringhiular, imediat sub acoperiş, numit „fronton"/"pediment", care putea fi împodobit cu statui, rondbos sau reliefate. La templele dorice, sub fronton exista şi o porţiune în care se alternau triglife cu metopele. Primele constau din trei bare verticale sculptate, între ele cu două şanţuri, iar metopele erau spaţiile dintre triglife, ce puteau fi umplute cu diverse scene reliefate. Alături de temple, dispuneau de sculptură şi trezoreriile, cele mai importante fiind la Delphi şi la Olympia. Aceste edificii erau depozite pentru comorile pe care cetăţile le ofereau drept ofrandă zeilor, cea mai cunoscută fiind Trezoreria syphniană de la Delphi.

Sculptura care se consideră că este prima din Clasicism este *Băiatul critian*, în care se poate observa că greutatea corpului este aşezată pe un picior, omul nemaifiind prezentat static, ci în mişcare. Clasicismul este împărţit în general în trei perioade: Clasicismul timpuriu (circa 500-450), Clasicismul matur (circa 450-400) şi Clasicismul târziu (circa 400-323). O caracteristică a Clasicismului este aceea că sculptorii doresc ca numele lor să rămână posterităţii, astfel că multe dintre opere care ne-au parvenit dispun de un autor căruia putem să le atribuim. Artiştii din această epocă a artei greceşti preferau să lucreze în bronz, dar nouă nu ne-au parvenit decât copiile pe care romanii le-au făcut ulterior după acestea, din marmură. Există însă şi originale din bronz ce ne-au supravieţuit, precum *Vizitiul de la Delphi*, sau cea a *Zeusului/Poseidonului din*

Artemisium. Copiile sunt doar a sculpturii rondbos, cea arhitecturală care-a rămas până în timpurile noastre fiind originală.

Perioada Clasicismului matur a văzut construirea Parthenonului, supervizată de Pheidias şi care, în frontoane, friză, metope şi în statuia cultică, este considerată printre cele mai măreţe creaţii ale umanităţii. Deşi doar un geniu a supervizat construirea întregului templu, numeroşi sculptori, vreme de 15 ani, au lucrat la tot ceea ce avea Parthenonul de oferit şi din care nu ne-a mai rămas decât prea puţin. Ulterior, Pheidias va realiza o a doua statuie cultică, criselefantină ca şi cea a Athenei din Parthenon, dar reprezentându-l pe Zeus, în templul acestuia din Olympia.

Tot Clasicismul matur vede şi activarea lui Polykleitos, care insistă pe principiul simetriei în sculptură. Două cele mai cunoscute creaţii ale sale sunt *Doryphoros*-ul şi *Diadoumenos*-ul. Autorul credea că orice operă artistică este alcătuită din părţi ce trebuie planificate astfel încât fiecare să se potrivească cu toate celelalte. Deşi exista, pentru orice poziţie ce ar fi reprezentată într-o sculptură, o formulă clară pentru a face cea mai bună operă, până şi Polykleitos credea că există şi o fărâmă de iraţional în orice creaţie, care-i dă individualitate atât ei, cât şi creatorului. Tot Polykleitos introduce şi conceptul frontalităţii în sculptură, ideea că trebuie să existe o poziţie privilegiată de admirare a unei statui, din care aceasta poate fi văzută cel mai bine. Principiul acesta va rămâne sfânt pentru sculptori până când Lysippos îl va dărâma. Myron este un alt sculptor cunoscut al Clasicismului matur, amintit mai ales pentru *Diskobolos*-ul său, care prezintă apogeul unei mişcări, aceea a aruncării unui disc. Altă lucrare a sa demnă de menţionat este grupul *Athenei şi a lui Marsyas*.

La sfârşitul secolului V există o fază a Clasicismului pe care un autor o numea „luxoasă", altul „expresionistă". Ea reiese din modul în care veşmintele erau redate în sculpturile Parthenonului, cu falduri multe, ce uneori apăreau bătute de vânt. Nikea lui Paionios este un exemplar în care veşmântul capătă individualitate şi devine un subiect, alături de zeiţă. Altul este parapetul Templului Athenei Nike şi mai ales scena în care este reprezentată Nike aranjându-şi sandaua.

Secolul IV, al Clasicismului târziu, este dominat de trei nume: Skopas din Paros, Praxitele din Athena şi Lysippos din Sykion. Ştim că primul a lucrat la trei edificii: Templul Athenei Alea din Tegea, Templul lui Artemis de la Ephes şi Mausoleumul de la Halikarnas. Puţine fragmente ni s-au păstrat, cele mai cunoscute fiind capetele de la Tegea, deşi unii cercetători contestă atribuirea lor lui Skopas. Dacă ar fi totuşi să-l identificăm pe el ca autorul lor, acestea îl arată drept interesat de redarea emoţiilor, mai ales a celor negative, precum frica. Skopas este de asemenea de remarcat, dacă e să-i atribuim capetele, şi pentru ochii puternic adânciţi în orbite ale personajelor sale. O altă caracteristică este privirea în sus, precum priveşte protagonistului sculpturii *Pothos*, cunoscută de noi prin copii romane.

Praxitele este celebru mai ales pentru *Aphrodita din Cnidos*, prima dată când o femeie a fost reprezentată complet goală în sculptură, deşi trebuie să recunoaştem că cu o mână zeiţa-şi acoperă zona intimă. Un alt cunoscut grup sculptural al său îl înfăţişează pe Hermes, tachinându-l pe Dionysos cu un strugure, operă pe care mulţi o cred originală. O caracteristică a artei praxiteliene este privirea tandră, atât Aphrodita, cât şi Hermes, beneficiind de ea. Lysippos din Sikion a fost activ din 370 până în 312, opera sa cunoscând multe transformări stilistice. Este amintit pentru *Apoxyomenos*, unde merge în contradicţie cu *Canon*-ul lui Polykleitos, făcând capul doar a noua parte din trup, iar nu a şaptea, precum sfătuia înaintaşul său. Înafară de asta, nu mai există acea poziţie privilegiată de admirare a statuii, pentru că atletul îşi ţine mâna dreaptă în faţă, blocându-ne, dacă vrem să-l privim din această direcţie, vederea. Trebuie înconjurat pentru a putea fi admirat cum trebuie. Nu mai există simetrie nici în postură, atletul fiind surprins în mijlocul unei mişcări, aceea de a se curăţa cu buretele.

O altă cunoscută operă a lui Lysippos este *Herakle Farnese*, în care eroul este arătat muşchilos, dar frânt, după împlinirea şi a ultimei din Cele 12 fapte ale sale. Frontalitatea este încălcată flagrant, pentru că sursa oboselii sale ne este relevată doar dacă ne uităm din spate la el, căci aici ţine în mâna dreaptă Cele trei mere pe care a reuşit să le obţină din Grădina Hesperidelor. Lysippos poate fi considerat atât ultimul sculptor clasic, cât şi iniţiatorul Elenismului, inovaţiile sale nefiind abandonate de urmaşi.

Bibliografie

1. Izvoare:

1. Diodorus of Sicily, *Volume I. Books I and II, 1-34*, Cambridge, London, 1989.
2. Diogenes Laertius, *Lives of Eminent Philosophers. Volume I*, Cambridge (Massachusetts)/London, 1959.
3. Diogenes Laertius, *Lives of Eminent Philosophers. Volume II*, London/New York, 1925.
4. Herodotus, *Volume I. Books I and II*, London/New York, 1920.
5. Homer, *The Iliad. Volume II*, Cambridge (Massachusetts)/London, 1976.
6. Lucian, *Volume III*, London/New York, 1921.
7. Lucian, *Volume IV*, London/Cambridge (Massachusetts), 1961.
8. Lucian, *Volume VIII*, Cambridge (Massachusetts)/London, 1967.
9. Pausanias, *Description of Greece. Volume I. Books I-II*, London/New York, 1918.
10. Pausanias, *Description of Greece. Volume II. Books III-V*, London/New York, 1926.
11. Pausanias, *Description of Greece. Volume III. Books VI-VIII (I-XXI)*, Cambridge (Massachusetts)/London, 1988.
12. Pausanias, *Description of Greece. Volume IV. Books VIII-X*, London/Cambridge (Massachusetts), 1935.
13. Plato, *Volume VII. Theaetetus. Sophist*, London/New York, 1921.
14. Pliny, *Natural History. Volume IX. Libris XXXIII-XXXV*, Cambridge/London, 1961.
15. Pliny, *Natural History. Volume X. Libri XXXVI-XXXVII*, Cambridge (Massachusetts)/London, 1962.
16. *Plutarch's Lives. Volume III. Perikles and Fabius Maximus. Nikias and Crassus*, London/New York, 1916.
17. *The Geography of Strabo. Volume VI*, London/Cambridge (Massachusetts), 1960.
18. *The Greek Anthology. Volume III*, London/New York, 1917.
19. Vitruvius, *On Architecture. Volume I*, Cambridge (Massachusetts)/London, 1955.
20. Xenophonus, *Anabasis, Books IV-VII. Symposium and Apollogy*, London/New York, 1922.

2. Literatură secundară. Volume:

1. Boardman, John, *Greek Sculpture. The Archaic Period. A Handbook*, New York/Toronto, 1978.
2. Bluemel, Carl, *Greek Sculptors at Work*, London, 1969.

3. Burnett Grossman, Janet, *Greek Funerary Sculpture. Catalogue of the Collections at the Getty Villa*, Los Angeles, 2001.
4. Evans, James Allan, *Arts and Humanities Through The Eras: Ancient Greece and Rome (1200 B.C.E. - 476 C.E.)*, Farmington Hills, 2005.
5. Fullerton, Mark D., *Greek Art*, Cambridge, 2000.
6. Gombrich, E.H., *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton/Oxford, 2000.
7. Holloway, R. Ross, *A View of Greek Art*, Providence, 1973.
8. Homman-Wedeking, E., *The Art of Archaic Greece*, New York, 1968.
9. Kjellberg, Ernst şi Gösta Säflund, *Greek and Roman Art. 3000 B.C. to A.D. 500*, New York, 1970.
10. Kleiner, Fred S., *Gardner's Art through the Ages: A Global History*, 13th edition, Boston, 2009.
11. Pollitt, J.J., *Art and Experience in Classical Greece*, London/New York, 1972.
12. Richter, Gisela, *A Handbook of Greek Art*, London/New York, 1959.
13. Schefold, Karl, *The Art of Classical Greece*, New York, 1967.

3. Literatură secundară. Articole:

1. Damian, Ilinca, *Copia şi absenţa sa. O discuţie despre creativitate culturală pornind de la „Discobolul" lui Myron, sec. V a.Chr.*, în *Pontica. XLVIII-XLIX*, Constanţa, 2015-2016, pp. 461-474.
2. Estrin, Seth, *Cold Comfort: Empathy and Memory in an Archaic Funerary Monument from Akraiphia*, în *Classical Antiquity. Volume 35*, no. 2, Berkeley, 2016, pp. 189-214.
3. Harrison, Evelyn B., *Athena and Athens in the East Pediment of the Parthenon*, în *American Journal of Archaeology. Volume 71*, Boston, 1967, pp. 27-58.
4. Lundgreen, Birte, *A methodological enquiry: the Great Bronze Athena by Pheidias*, în *Journal of Hellenic Studies. Volume 117*, Cambridge, 1997, pp. 190-197.
5. Neer, Richard, *'A Tomb Both Great and Blameless': Marriage and Murder on a Sarcophagus from the Hellespont*, în *Res: Anthropology and Aesthetics 61/62*, Cambridge (Massachusetts), 2012, pp. 98–115.
6. Seaman, Kristen, *Athletes and Agora-phobia? Commemorative Athletic Sculpture in Classical Athens*, în *Nikephoros. Volume 15*, Graz, 2002, pp. 99-115.

4. Sitografie:

1. http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/ARTH209/Olympia_Temp_Zeus.html

2. http://penelope.uchicago.edu/~grout/encyclopaedia_romana/greece/hetairai/aphrodite.html
3. http://penelope.uchicago.edu/~grout/encyclopaedia_romana/greece/paganism/amazons.html
4. http://penelope.uchicago.edu/~grout/encyclopaedia_romana/imperialfora/augustus/erechtheion.html
5. ro.pinterest.com
6. www.artres.com
7. www.atticinscriptions.com
8. www.bassaefrieze.co.uk
9. www.britannica.com
10. www.britishmuseum.org
11. www.getty.edu/museum/
12. www.khanacademy.org
13. www.museum.classics.cam.ac.uk
14. www.parthenonfrieze.gr
15. www.perseus.tufts.edu
16. www.photo.rmn.fr
17. www.theacropolismuseum.gr
18. www.wilcox.ku.edu